One Day
Circ

1897

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1897.

Zwölfter Jahrgang.

Herausgegeben von **Dr. Franz Xav. Haberl**

zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Zweiundzwanzigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die heilige Cäcilia. Nach dem Gemälde von R. Fischer.

Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

STELLFELD

MUSIC-X
ML
5
.K58
M.S.
V.12

Vorwort.

Das kirchenmusikalische Jahrbuch für 1897 erscheint hiemit im 12. Jahrgang (als 22. des Cäcilienkalenders[1]) und ist durch Beigabe von Facsimile, Vergrößerung der Musikbeilage und passende Illustrationen umfangreicher geworden als seine Vorgänger.

Die Hauptarbeit für den S. 141 übersichtlich zusammengestellten Inhalt ist diesesmal dem Herausgeber zugefallen; er hat sich derselben gefreut, wäre aber froh, ja glücklich, außer den seit Jahren treuen und bekannten Genossen (P. Utto Kornmüller,[2]) E. v. Werra und Karl Walter) auch neue und frische Kräfte begrüßen zu können. Daß Dr. H. Riemann das Jahrbuch mit einem wertvollen Beitrage beehrt hat, sei mit besonderem Danke erwähnt. Archivar Edm. Langer in Tetschen hat bereits im Jahrgang 1896 eine gründliche Studie zur Verfügung gestellt; möge er auch in Zukunft dem kirchenm. Jahrbuche treu bleiben — als einziger Mitarbeiter aus Österreich.

Einen Freund und Schriftsteller edelster Art hat der unerbittliche Tod von unserer Seite gerissen, den Hochw. Herrn Dr. Anton Walter, erzbischöfl. geistl. Rat und Religionsprofessor in Landshut. Ihm bleibt ein dankbares Andenken gesichert; seine Beiträge in den sämtlichen Jahrgängen des kirchenmusikalischen Jahrbuches und in vielen des früheren Cäcilienkalenders sind sprechende Zeugen seiner idealen Gesinnung, seines Wissens und seiner Arbeitsfreudigkeit.[3])

[1]) Der 1896 gemachte Versuch, den „Cäcilienkalender" neben dem Jahrbuche als populäre Schrift für Kirchensänger, Chorregenten, Organisten, gleichsam als Gesellschafter, Ratgeber und Wegweiser für jene Kreise herauszugeben, die für wissenschaftliche, geschichtliche oder gelehrte Arbeiten weder Verständnis noch Interesse haben, hat nicht die nötige Unterstützung gefunden. Redacteur und Mitarbeiter haben nicht nur umsonst gearbeitet, sondern außer Mühe und Zeitverlust, gleich dem Verleger, auch noch materiellen Schaden gehabt. Das praktische, schöne und billige Kalenderheftchen ist wohl überall gelobt und empfohlen worden, aber — die Hälfte der Auflage wurde wieder nach Regensburg zurückkomplimentiert; daher wagt es keinen selbständigen Ritt mehr in die Welt, sondern nur auf dem Titelblatt des „Jahrbuches".

[2]) Der 1824 geborene gegenwärtige Prior des Benediktinerklosters Metten feiert am 16. Juli d. J. das goldene Priesterjubiläum, wozu die Red. des kirchenm. Jahrb. schon heute und an dieser Stelle die dankbaren Gefühle der Hochachtung und die herzlichsten Glück- und Segenswünsche ausspricht.

[3]) Aus dem Nekrologe der Musica sacra 1896, Seite 236 mögen nachfolgende Sätze auch im kirchenmusikalischen Jahrbuch wiederholt werden: „In einem Alter von 51 Jahren und 3 Monaten hat ihn der Allmächtige nach Empfang der heil. Sterbsakramente am 1. Oktober 1896 zu Reichenhall aus diesem Leben berufen. Am 4. Oktober nachmittags 5 Uhr fand unter großartiger Beteiligung aller Stände die Beerdigung auf dem Friedhofe in Landshut statt, wo die irdische Hülle in nächster Nähe

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die „Jahreschronik", die sonst aus Walter's Feder stammte, stellte der Unterzeichnete zusammen in Form kurzgedrängter Auszüge aus den vorliegenden Zeitschriften.

Ein vom H. Seminar-Musiklehrer Karl Walter in Montabaur ausgearbeitetes Inhaltsregister zu den ersten zehn Jahrgängen des kirchenmusikalischen Jahrbuches (1886 bis 1895) bildet den Schluß und kann auch einzeln (20 ₰) vom Verleger bezogen werden. Wenn auch an das Personen- und Sachregister erinnert wird, das für die zehn Jahrgänge des „Cäcilienkalenders" im 1. Jahrgang des Jahrbuches 1886 veröffentlicht worden ist, so erhellt, daß diese reiche Rüstkammer und Fundgrube für Ästhetik, Geschichte und Wissenschaft der kirchlichen Tonkunst nur zu Stande kommen konnte durch den bekannten Wahlspruch vieler opferwilliger Freunde, Kenner und Verehrer der Musica sacra:

Im Menschenleben wird sich dieser Kreis niemals schließen; wir dürfen und sollen nie aufhören zu lernen und zu arbeiten.

Regensburg, am 30. Januar 1897.

Dr. **Franz X. Haberl**,
Direktor der Kirchenmusikschule.

---

des † Dr. Witt gebettet ist; die Seelengottesdienste wurden am 5. und 6. Oktober in der Stadtpfarrkirche St. Jodok abgehalten.

Dr. Anton Walter war am 15. Juni zu Haimhausen (Oberbayern) als Gärtnerssohn geboren, wurde nach Absolvierung der üblichen Studien 1868 zum Priester geweiht, nach einjährigem seelsorglichem Wirken in Tegernsee nach Freising als Seminarpräfekt gerufen und wirkte zuletzt in voller Rüstigkeit als Gymnasialprofessor zu Landshut. Die Universität zu Freiburg i. Br. verlieh ihm auf Grund seiner ästhetischen, liturgischen und kirchenmusikalischen Arbeiten und Schriften (s. Mus. s. 1890, S. 92) den Ehrentitel eines Dr. theol., der Hochwürdigste Herr Erzbischof ernannte ihn vor neun Monaten wegen seines pädagogischen und seelsorgerlichen Eifers zum erzbischöfl. geist. Rat. Seit Ostern dieses Jahres zeigten sich Störungen der inneren Organe, welche ihm bereits im Sommersemester den Beruf erschwerten. Er suchte vergebens Linderung in Ems; Nieren- und Herzleiden nahmen raschen Verlauf. Während des Aufenthaltes in Reichenhall entwickelte sich die Krankheit immer mehr. Als der Redakteur der Musica sacra ihn am 7. September auf seinem Krankenlager besuchte, trug sich der edle Freund noch mit der Hoffnung, die kirchenmusikalische Chronik im Jahrbuch für 1897 abfassen zu können, sein Abschiedswort jedoch lautete: „Auf Wiedersehen in einer besseren Welt." Die letzte Publikation aus seiner Feder ist der kurze Artikel in der Passauer „Theologisch-praktischen Monatsschrift" 7. Heft, Seite 532: „Das Benedictus am Grabe". Requiescat in pace. Amen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE

THOMAE LUDOVICI DE VICTORIA

ABULENSIS.

PARTITIO (PAG. 29—72.)

Digitized by Google

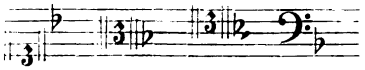
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

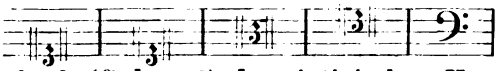
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vorbemerkungen

zur Fortsetzung des *Officium hebdomadae sanctae* von Th. Lud. da Vittoria, dessen Veröffentlichung im Jahrgang 1896 begonnen worden ist, dürfen nicht fehlen, da durch diese Neuausgabe im *Repertorium musicae sacrae* die Gestalt des Originaldruckes mancherlei Veränderungen erfahren hat, die sachliche Begründung erfordern.

Was in betreff der Transposition, Schlüsselveränderung, Beigabe von Atem- und Absatz-, sowie von mässig beigefügten dynamischen Zeichen gegenüber dem Drucke von 1585 durch die Redaktion abgeändert und zugesetzt worden ist, beruht auf den Grundsätzen, die 1886 im Vorwort zum ersten Jahrgang des kirchenmusikalischen Jahrbuches (11. des Cäcilienkalenders) für das 1. Heft des *Repertorium musicae sacrae* entwickelt worden sind.

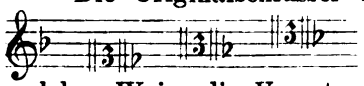
Die Originalschlüssel der 2. Lamentation des Gründonnerstages sind  . Der Tonsatz wurde also in die grosse Obersekunde versetzt. Von den beiden Schlussformeln *Jerusalem* u. s. w. kann nach ausdrücklicher Angabe Vittoria's entweder die vier- oder die fünfstimmige (Seite 33) gewählt werden.

Die 3. Lamentation (Seite 35) ist ebenfalls in die grosse Obersekunde versetzt; Originalschlüssel sind:  . Dieser Satz ist auch in das grosse Chorbuch (Cod. 186) des sixtinischen Kapellarchivs eingeschrieben worden (siehe den 1888 herausgegebenen Katalog S. 173, 1. Zeile), während die 2., a. a. O. S. 172 notierte Lamentation von der im Originaldruck von 1585 sich unterscheidet.

Die nun folgenden sechs Responsorien der II. und III. Nocturn, sowie das Canticum *Benedictus* befinden sich auch in Dr. K. Proske's *Musica divina* (IV. durch G. Wesselack 1863 bei Pustet edierter Band S. 161–176 und S. 269). Nicht nur der Vollständigkeit halber, sondern hauptsächlich aus dem Grunde, weil gerade die Responsorien Vittoria's in der *Musica divina* unseren Kirchenchören zu wenig bekannt sind, wurden sie hier wieder abgedruckt; doch glaubte die Redaktion diese wundervollen Tonsätze durch passende Transposition praktischer und populärer gestalten zu müssen. An einzelnen, genau bezeichneten Stellen wurden Alt und Tenor mit Rücksicht auf die heutzutage übliche Besetzung des Altes durch Knabenstimmen ausgetauscht; zwei Responsorien (das 5. und 8.) sind für vier Männerstimmen umgesetzt, nicht

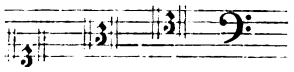
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

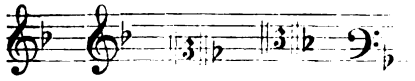
etwa bloss um Abwechslung zu schaffen, sondern weil sie erfahrungsgemäss in dieser Besetzung wirksamer klingen.

Die Originalschlüssel der sechs Responsorien und des Benedictus sind:  . Aus dieser Tonhöhe ist leicht zu ersehen, in welcher Weise die Versetzung bewerkstelligt worden ist.

Das *Benedictus* wurde nur in die grosse Untersekund transponiert, die fehlenden Choralverse sind aus den offiziellen Choralbüchern beigegeben worden, natürlich in die kleine Oberterz (as, b, c statt f, g, a) versetzt.

Im Originaldruck steht fol. 30 noch das *Sicut erat* mit dem Zusatze *suo tempore*, d. h. wenn man es zu anderer Zeit benötige. Diesen Vers hat die Redaktion ganz weggelassen, da ja in der Charwoche das *Gloria Patri* mit *Sicut erat* überhaupt nicht gesungen wird, das *Benedictus* des Osterfestes aber in einem anderen Ton (VIII.) vorgeschrieben ist.

Über das Arrangement des *Miserere* sind die orientierenden Bemerkungen an Ort und Stelle S. 68 zu sehen; die Originalschlüssel von **A** und **C** sind:  , die von **B**: .

Mit dem fünfstimmigen *Tantum ergo* (Originalschlüssel: 
Transposition in die Untersekunde) schliessen die Gesänge der Feria V. im Officium hebdomadae sanctae Vittoria's.

Die Veränderungen und Zusätze, welche nach den Textvorlagen der liturgischen Bücher gegenüber dem Originaldruck des *Officium hebdomadae sanctae* von 1585 vorgenommen werden mussten, um die vorliegende Ausgabe für den praktischen Gebrauch in der Charwoche einzurichten, sind an Ort und Stelle genau angegeben.

Bezüglich der bio-bibliographischen Studie im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1896 hat der Unterzeichnete in *Musica sacra* 1896 S. 71 einen kleinen Nachtrag veröffentlicht, der auch an dieser Stelle mitgeteilt werden soll. Ich hatte a. a. O. S. 75 bemerkt, dass mir eine Ausgabe der Motetten von 1572, welche im Santinischen Katalog angeführt wird, unbekannt geblieben sei; die Existenz derselben sei aber sehr wahrscheinlich. Kaum war das Jahrbuch ausgegeben, so erhielt ich aus Madrid die 1. Nummer einer neuen kirchenmusik. Zeitung[1]) in spanischer Sprache, in welcher auf S. 6 der Titel der Ausgabe von 1572, genau übereinstimmend mit den Angaben im Jahrbuch, sowie die Dedikation des Vittoria an den Kardinal von Augsburg, Otto Truchsess, in spanischer Übersetzung mitgeteilt wird. „Vittoria schätze sich glücklich, diesen Kirchenfürsten als Protektor zu haben; sein Ziel sei ausschliesslich,

[1]) La Música religiosa España. Boletin Mensual. Direktor Fel. Pedrell; Abonnementspreis für das Ausland jährlich 8 Franken für 12 Nummern.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

durch seine Kompositionen die Ehre Gottes und das Wohl der Menschen zu fördern. Er widme diese Motetten, „sein Estlingswerk“, dem Kardinal 1) aus Dankbarkeit für das wiederholt erwiesene Wohlwollen, 2) weil er die Begeisterung und Liebe des Kardinals für den guten Kirchengesang und für geistliche Dinge aus Erfahrung kennen gelernt habe.“

Während nun Vittoria in der späteren Ausgabe dieser Motetten (1583) sich *presbiter Abulensis* nennt, unterzeichnet er die erste Ausgabe von 1572 nur mit „Th. Ludov. de Vittoria“; demnach gewinnt die im Jahrbuche S. 70 aufgestellte Vermutung, „dass Vittoria, ähnlich wie Giov. Franc. Anerio (s. K. M. J. 1886, S. 53), erst im reiferen Alter Priester geworden ist,“ sehr an Wahrscheinlichkeit. Die Ausgaben von Mailand und Dillingen (1589) und die zu Venedig (1603) bezeugen die Beliebtheit des fünfmal erschienenen Motettenbuches.

Über Otto Truchsess, den grossen Reformator der nach dem Tode des Christ. Stadion sehr im Argen liegenden Diözese Augsburg, siehe z. B. Braun's Geschichte der Bischöfe von Augsburg und die 1. Auflage des Herder'schen Kirchenlexikon's unter Otto (in der 2. Auflage wird der Name erst unter „Truchsess“ aufgenommen werden). Der grosse Kirchenreformator † am 2. April 1573 zu Rom, wo er sich öfters aufhielt; vgl. auch Kardinal Steinhuber's Gesch. des Colleg. Germ.-Hungar. z. B. S. 17, 35, 71, 194 und 265.

Bedauerlich bleibt, dass in der genannten Nummer der *Musica religiosa* weder Fundort des Druckes, noch Inhalt und Zahl der vorhandenen Stimmenhefte, noch der lateinische Originaltext der Dedikation angeführt ist; eine briefliche Bitte um diese notwendige Ergänzung ist bis heute noch nicht gewährt.

Als Berichtigung zum gleichen Artikel füge ich bei, dass der S. 81, 2. Anm. genannte Aretusius identisch ist mit dem wohlbekannten Artusi (bei Fétis unter diesem Namen), dem ziemlich heftigen Kritiker des Monteverdi. Vgl. Dr. Em. Vogel's treffliche Studie über Claudio Monteverdi in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III. B. (1887), S. 327, 1. Anm., wo auch Vittoria's Ausgabe der 4stimmigen Hymnen erwähnt ist.

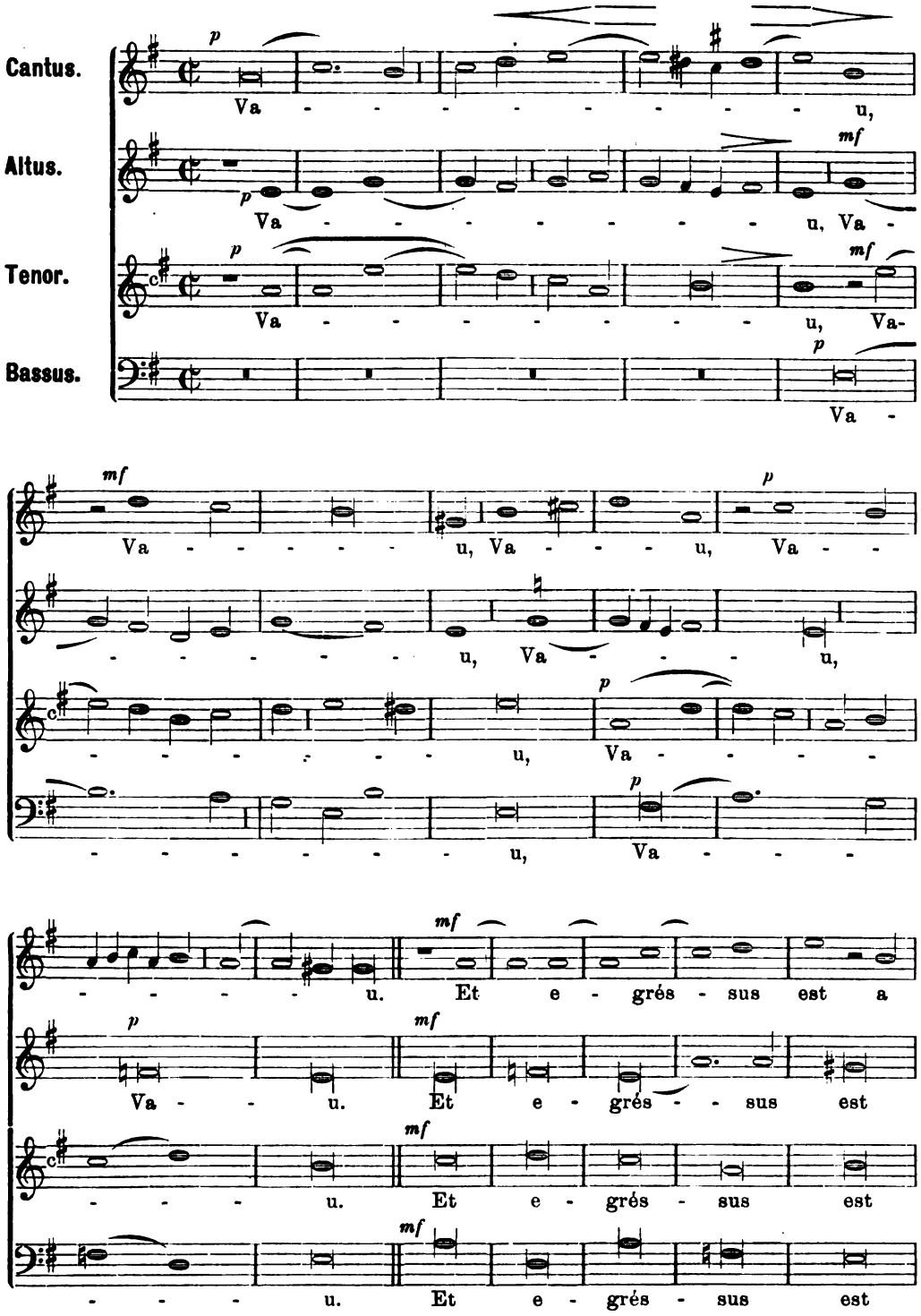
Denjenigen Chorregenten, welche gesonnen sind, die in der Musikbeilage zum kirchenmusikalischen Jahrbuche in moderner Partitur edierten Charwochengesänge aus dem *Officium hebdomadae sanctae* Vittoria's aufzuführen, diene zur gefälligen Nachricht, dass die vier Einzelstimmen beim Verleger (Fr. Pustet) bezogen werden können. Das Werk Vittoria's wird noch in zwei Jahrgängen des kirchenmusikalischen Jahrbuches als Musikbeilage fortgesetzt, daher kann die Einzelausgabe der kompletten Partitur erst nach Vollendung des ganzen Werkes als 3. Fasc. des 2. Bandes vom *Repertorium musicae sacrae* erfolgen.

Regensburg, 29. Januar 1897.

F. X. H.

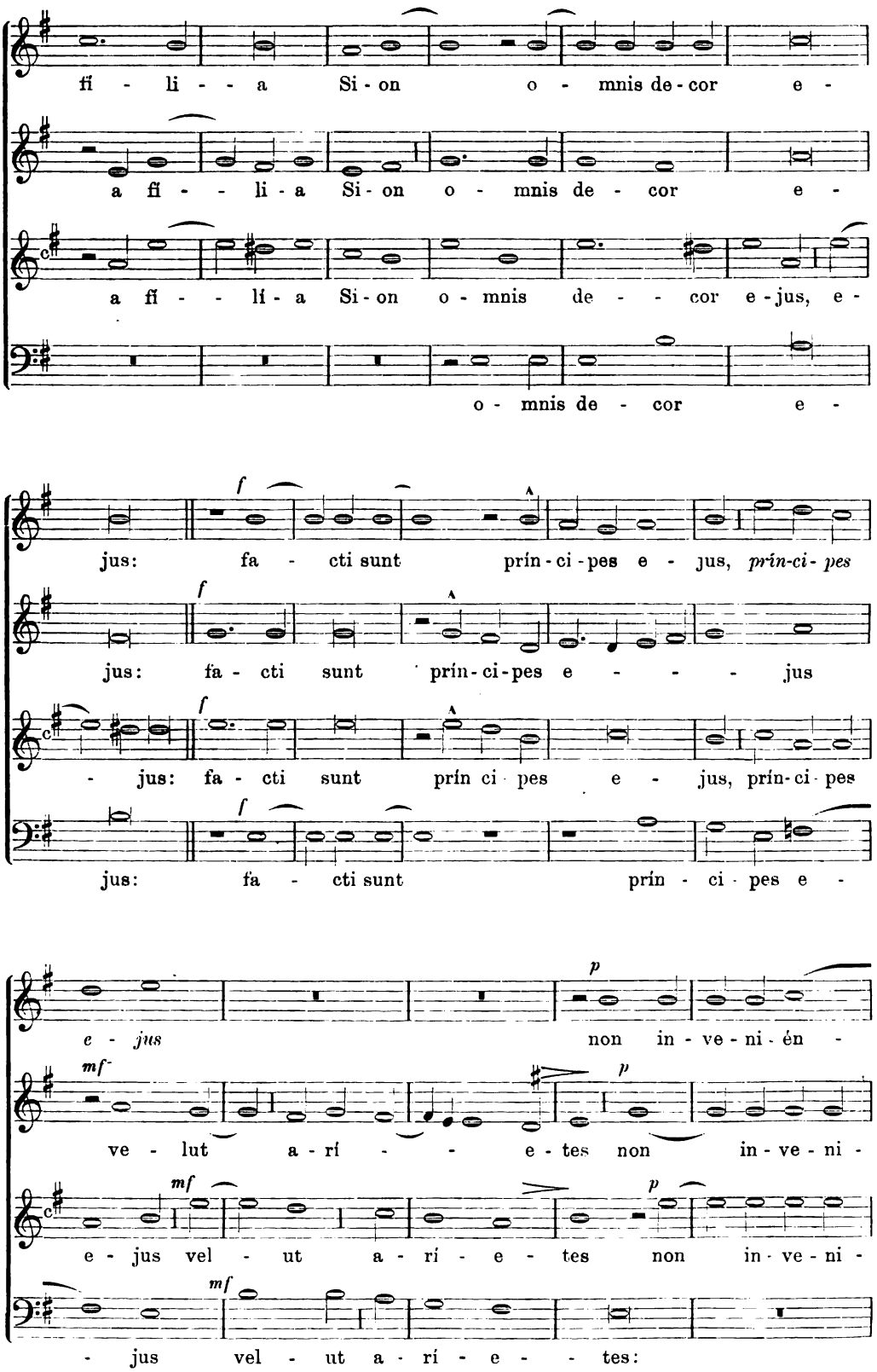
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

5. Lectio II.*) (4 voc. fol. 14.)

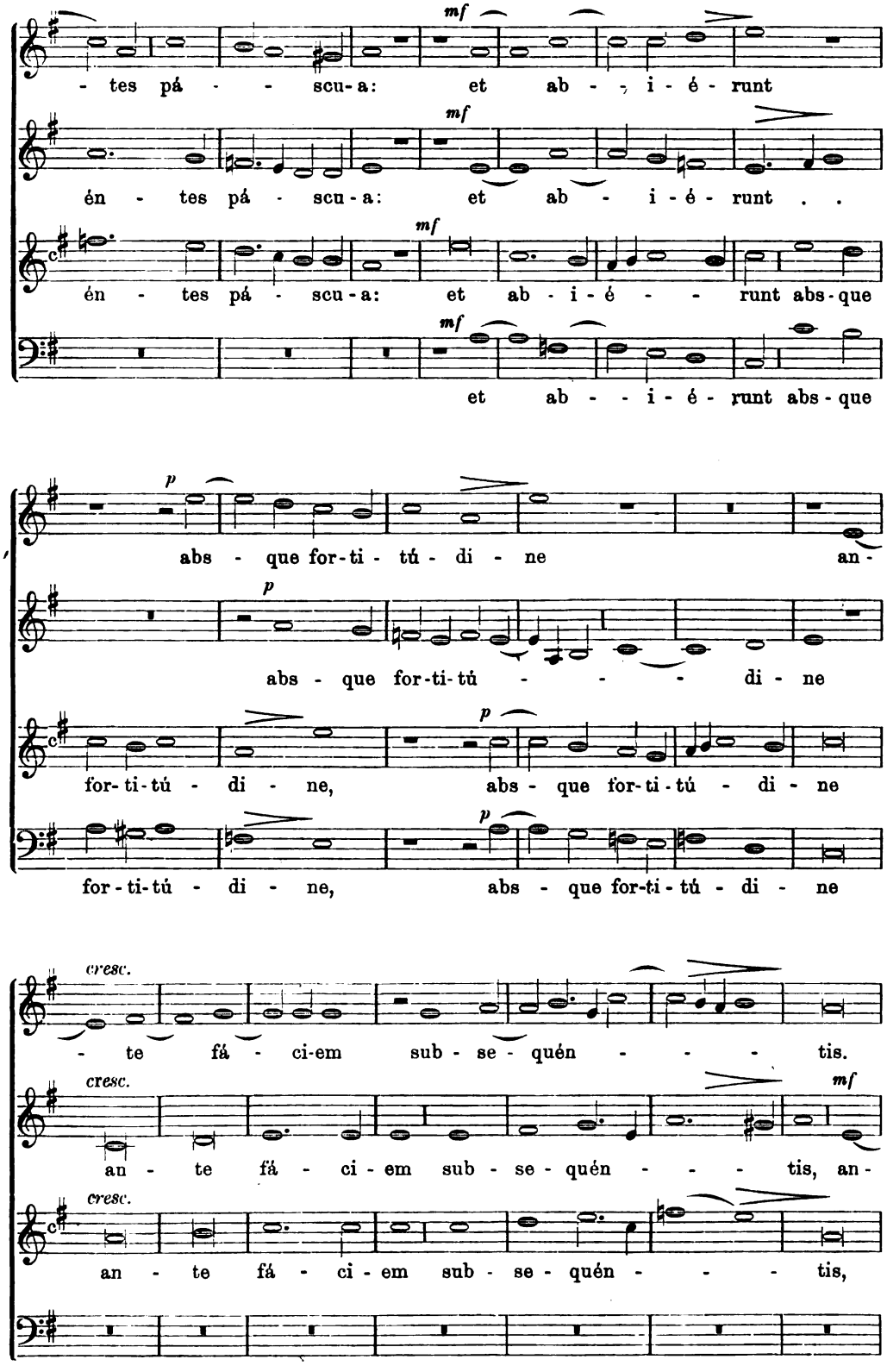


*) 2. Lection. Vau. Hinweg ist von der Tochter Sions all ihr Schmuck; ihre Fürsten sind geworden wie Widder, die keine Weide finden und ziehen kraftlos ab vor dem Verfolger her.

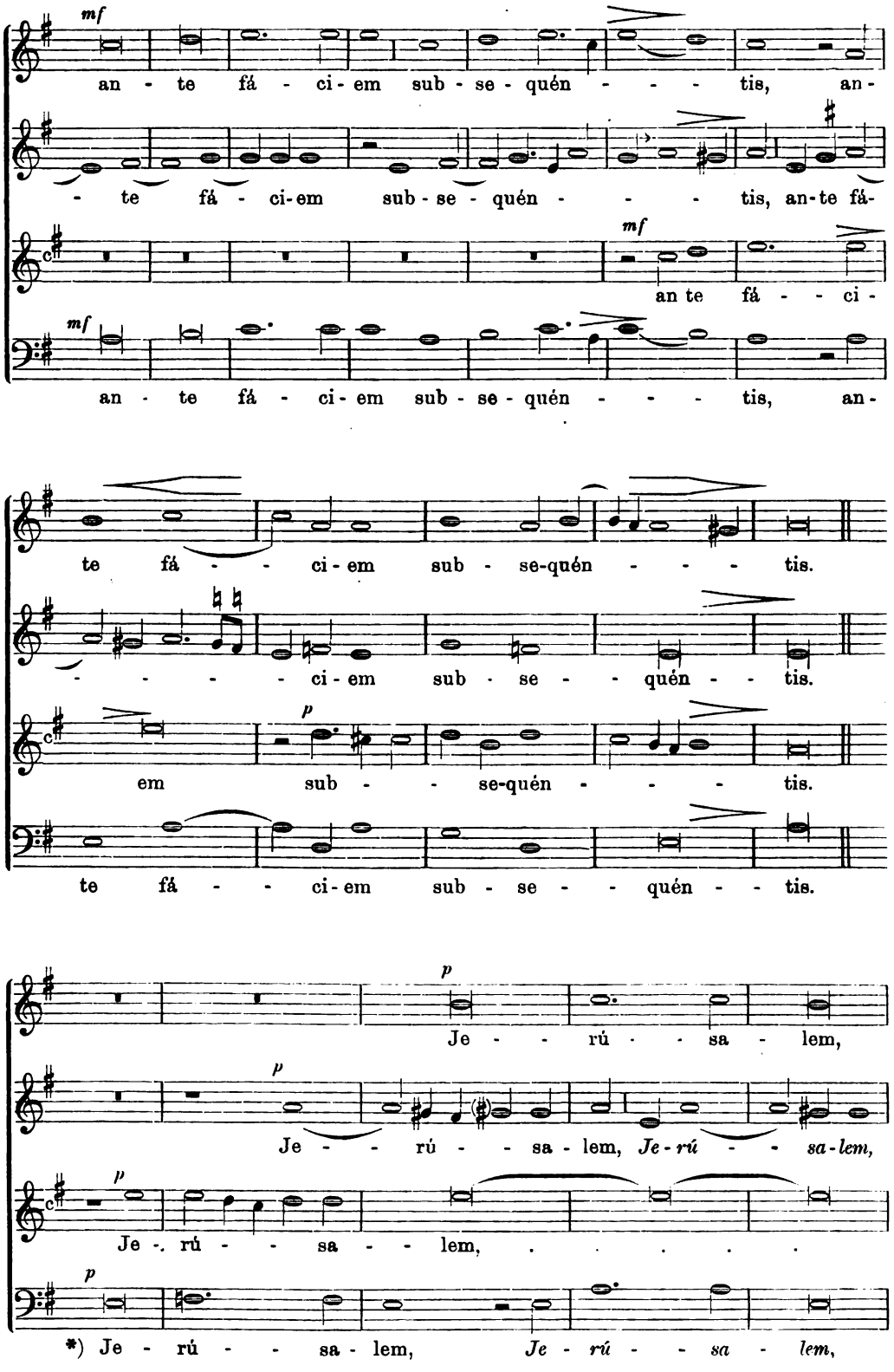
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

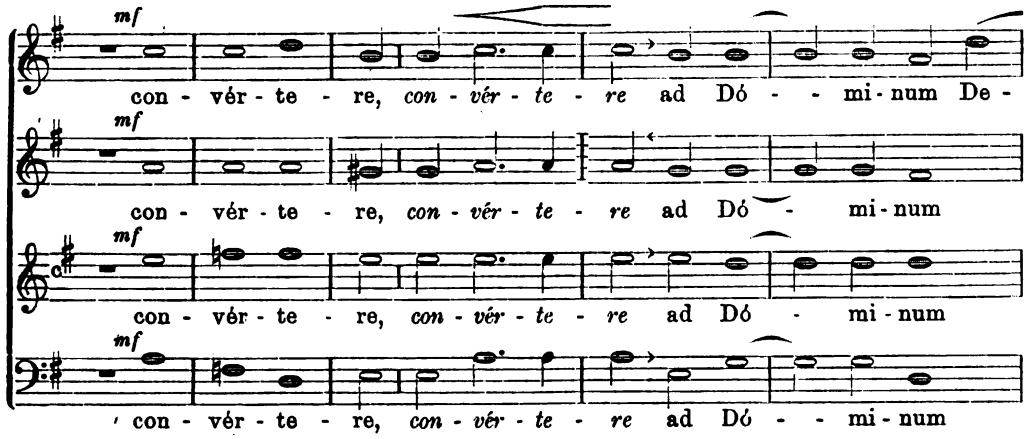


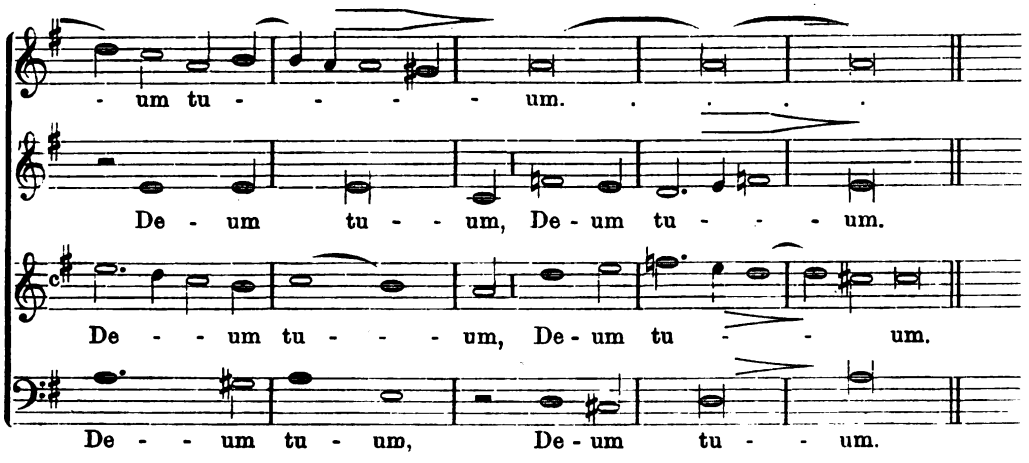
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



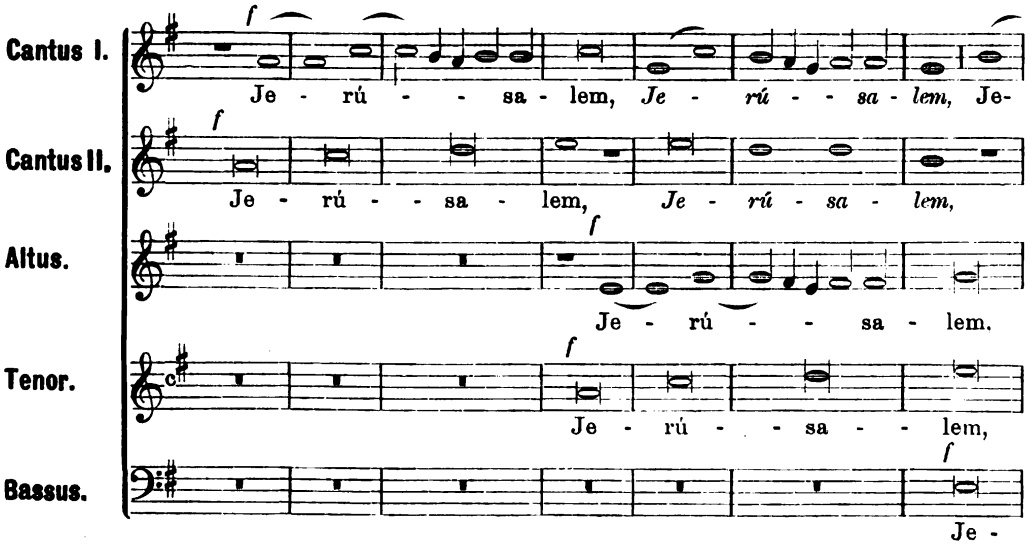
*) Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu dem Herrn, zu deinem Gotte.

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

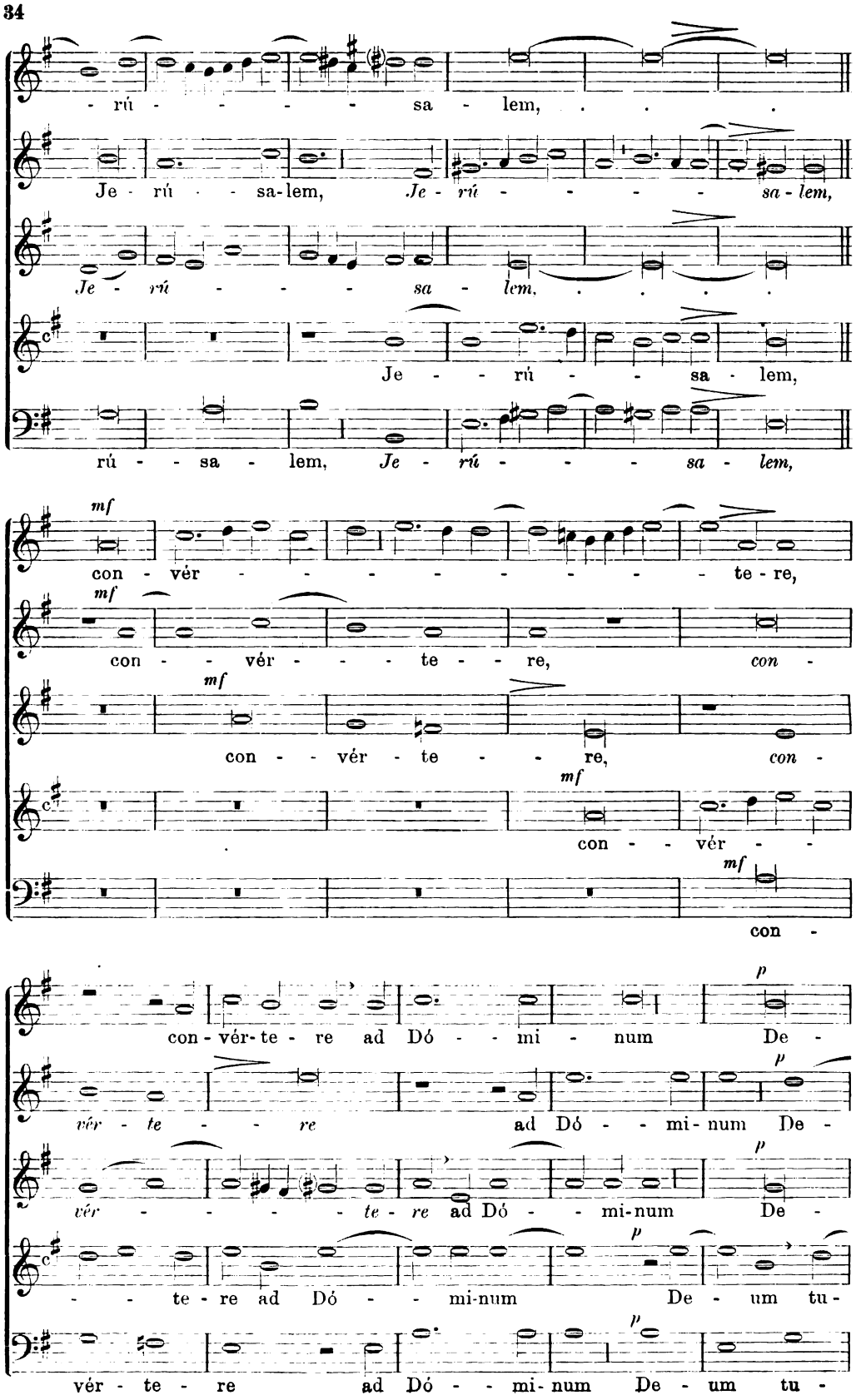




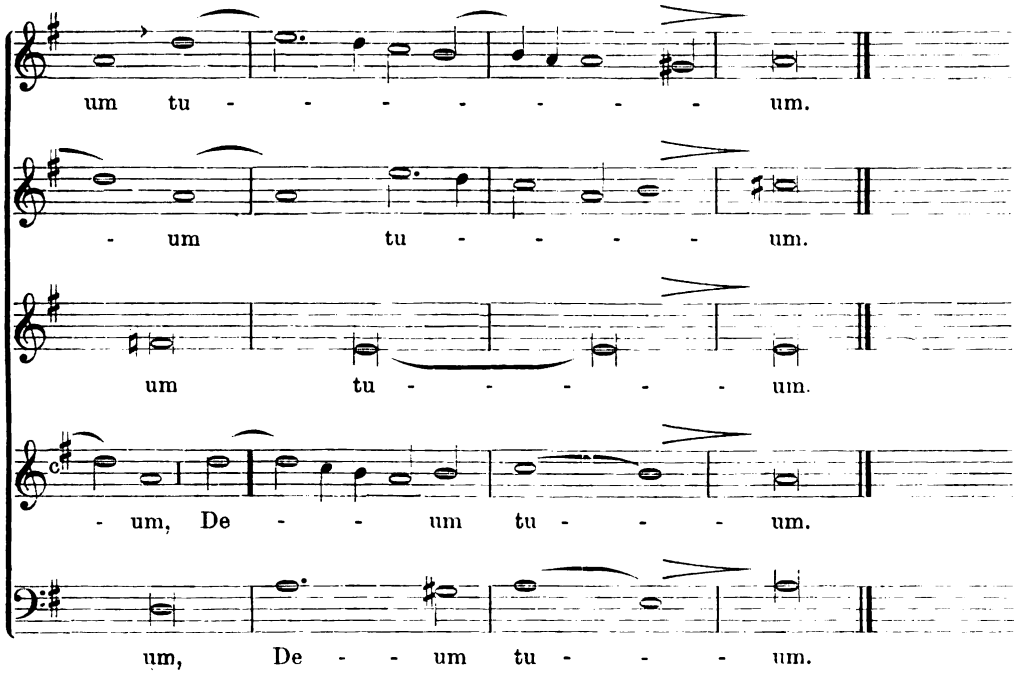
Jerusalem 5 vocibus *quære inferius.* (Statt des 4 stimmigen Jerusalem kann das folgende 5 stimmige gesungen werden.)



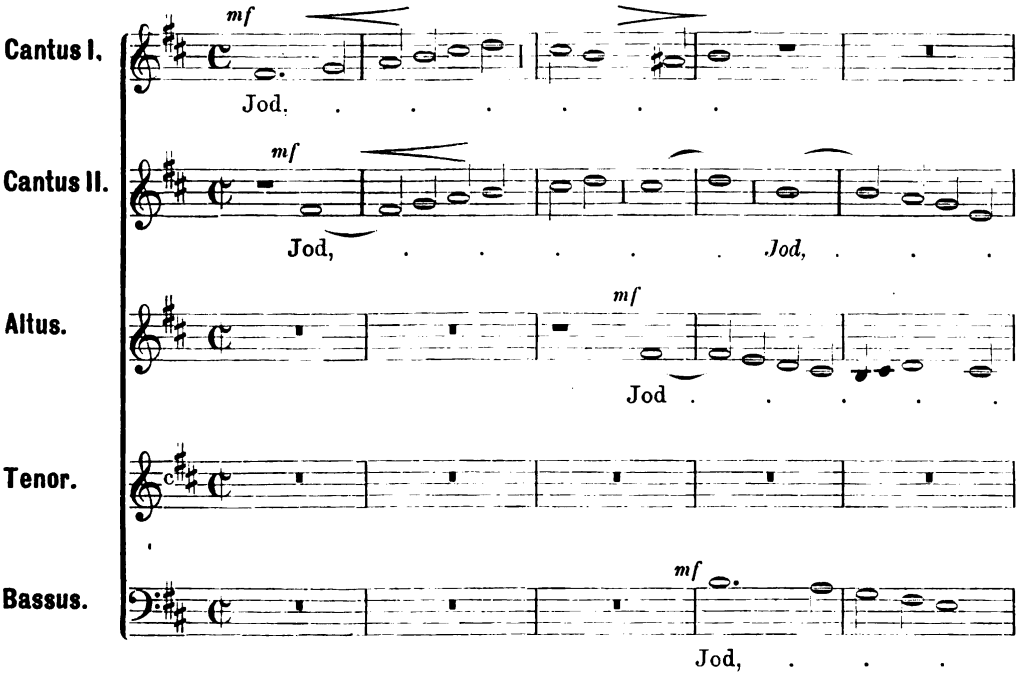
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

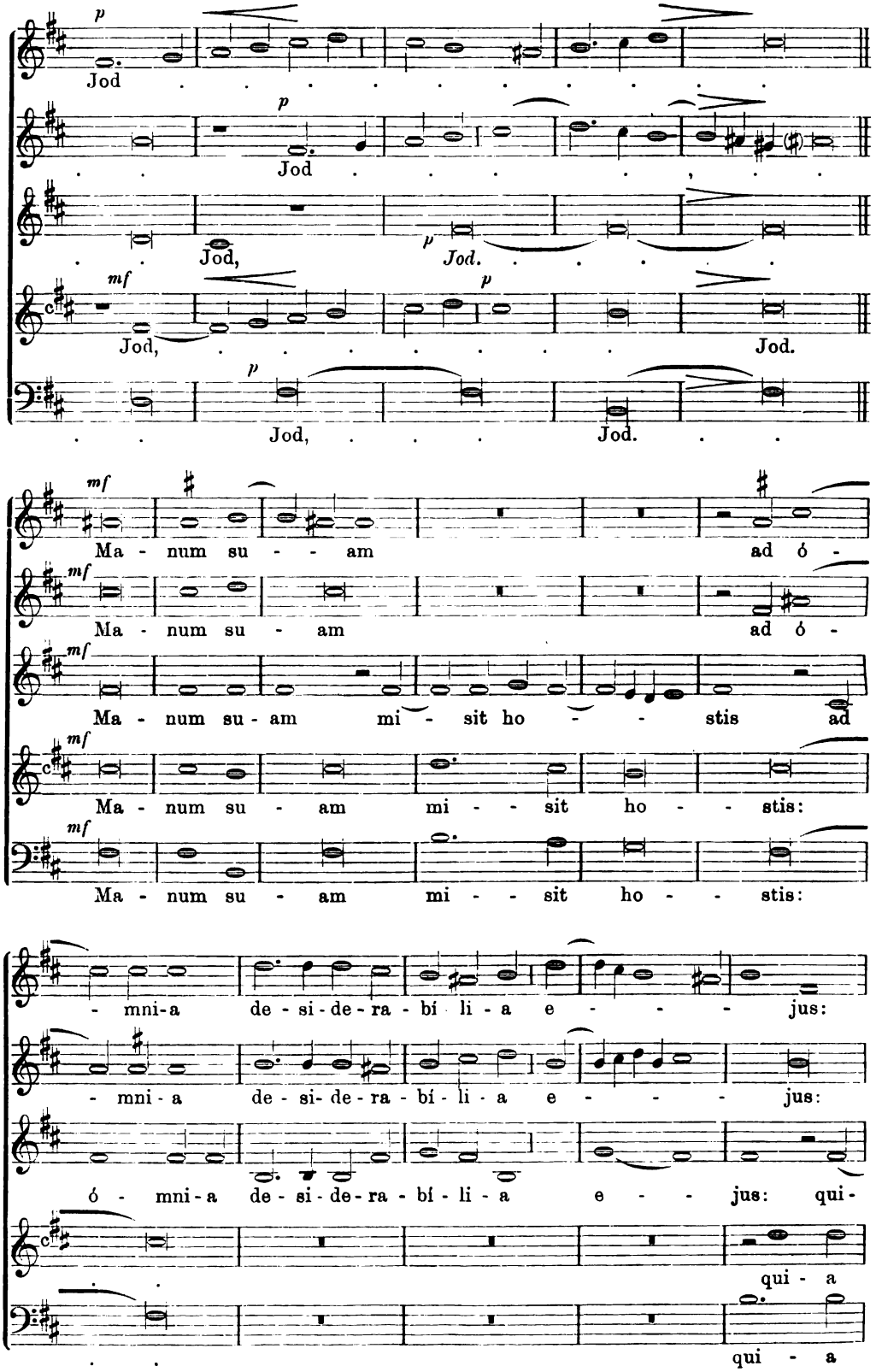


6. Lectio III.*) (5 voc. fol. 17b.)

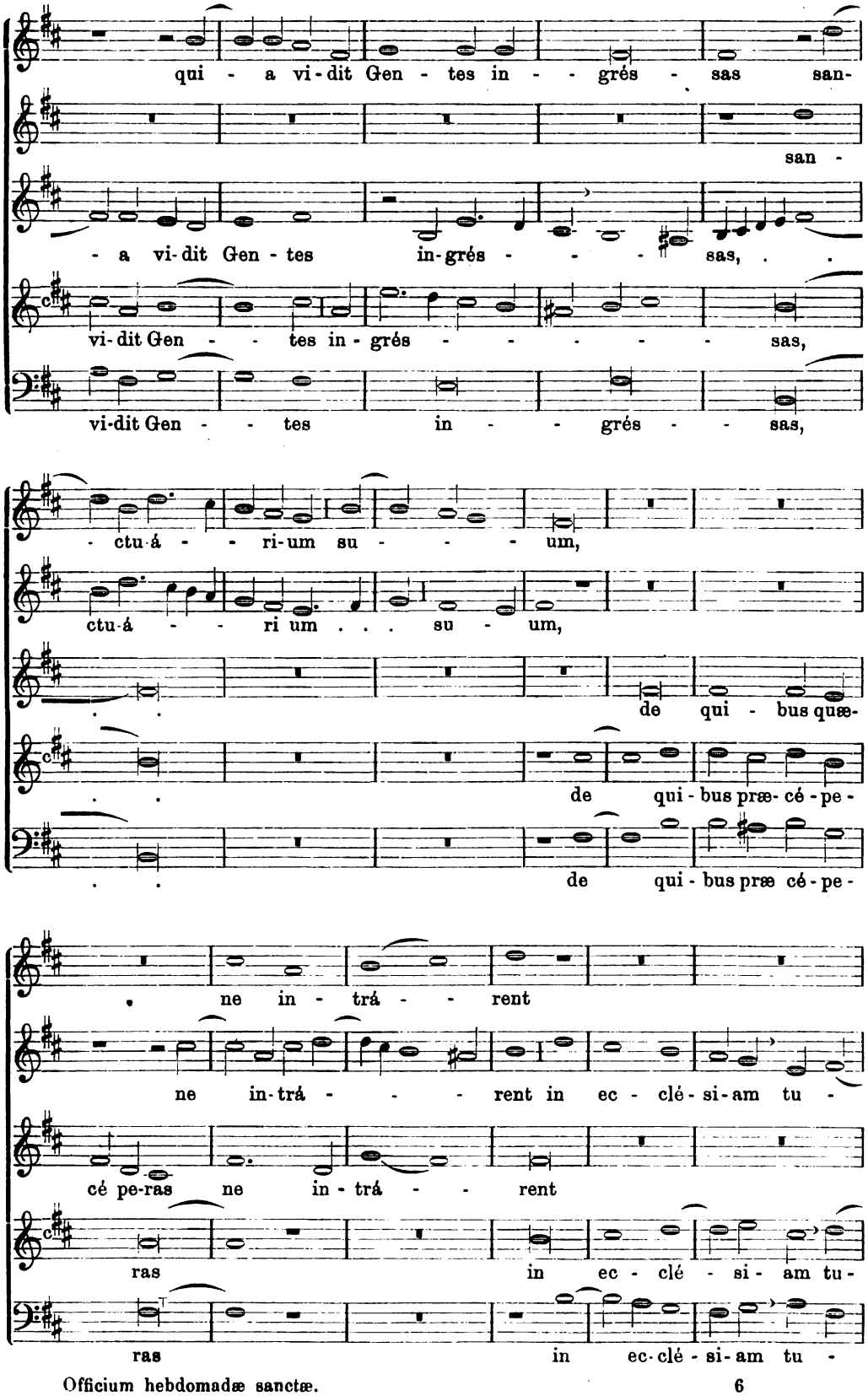


*) 3. Lektion. Jod. Seine Hand legte der Feind an alles, was sie Erwünschliches hat; denn sie sieht eingedrungen in ihr Heiligtum die Heiden, von denen Du geboten, dass sie nicht kommen sollten in Deine Gemeinde.

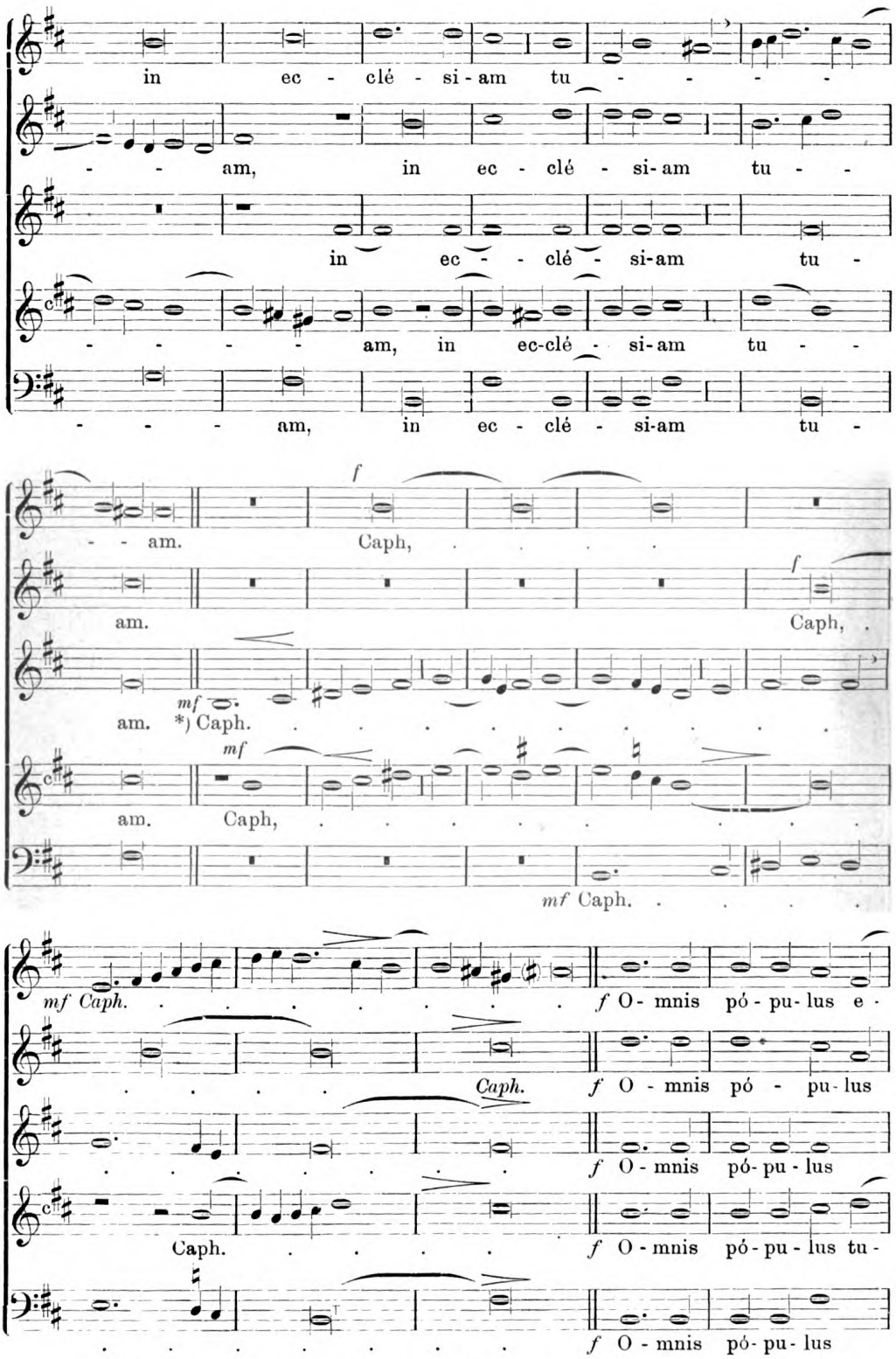
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

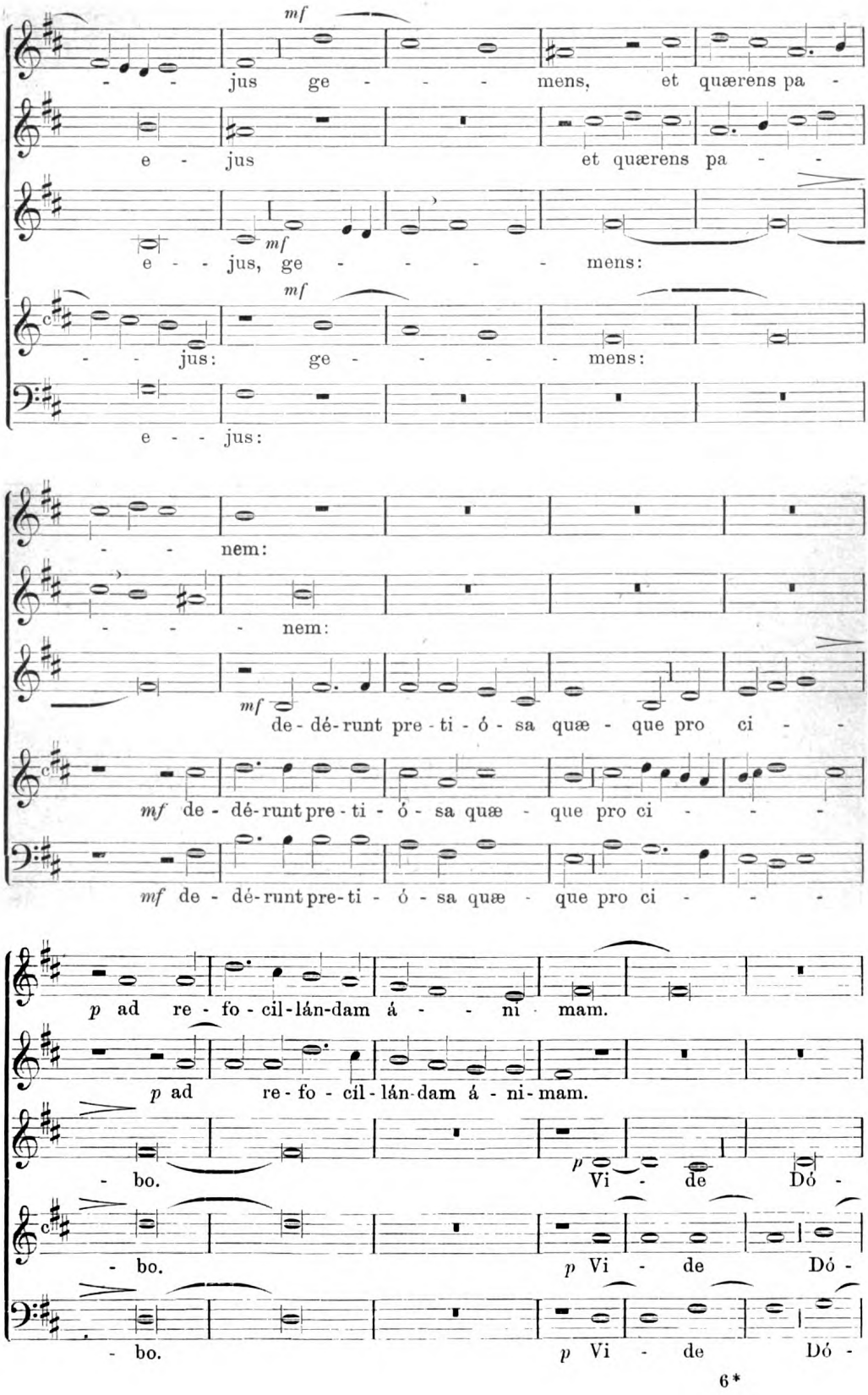


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

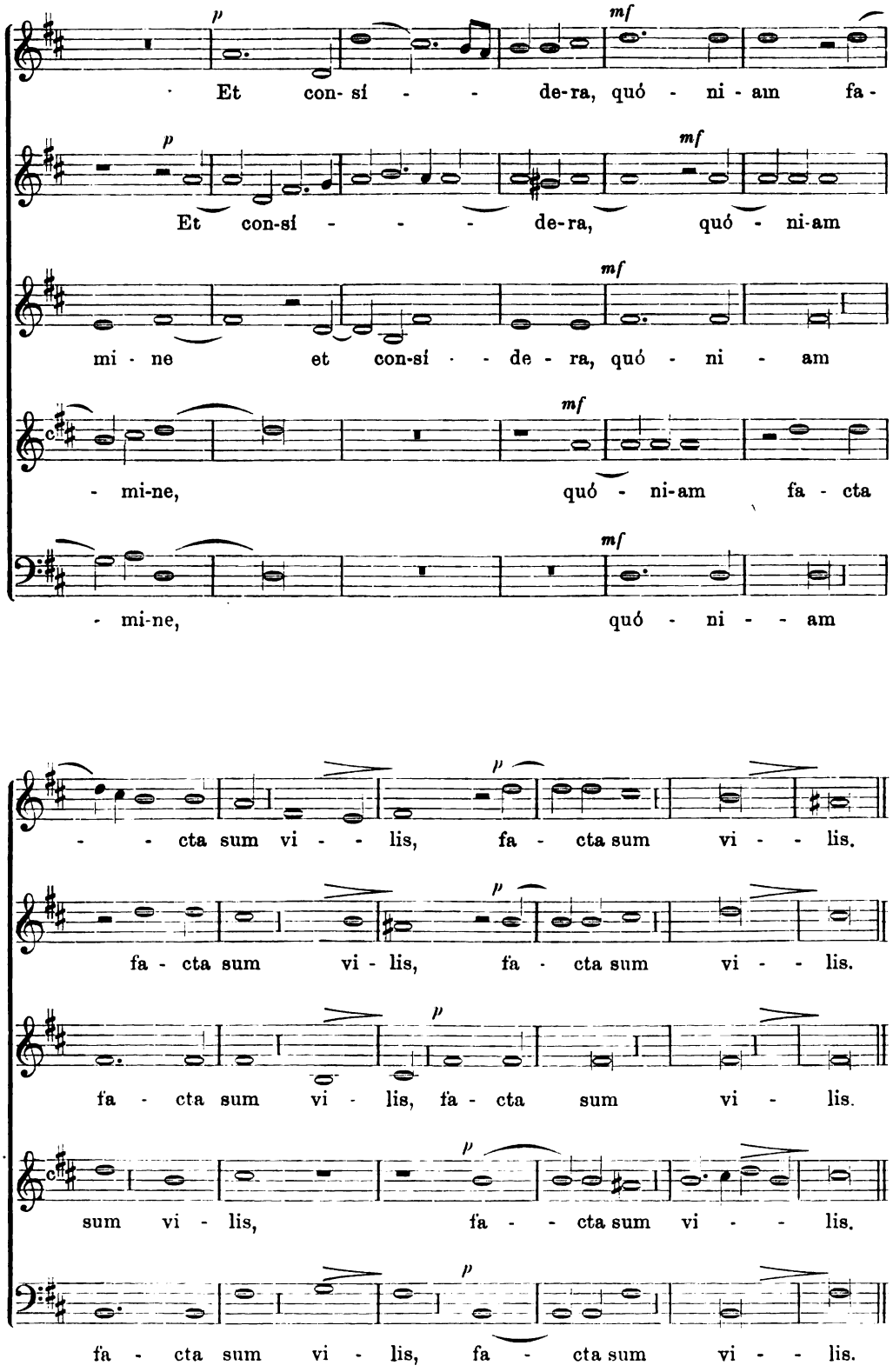


*) Caph. All ihr Volk seufzet, und suchet nach Brot; sie geben all ihr Kostbares um Speise, sich zu erquicken. „Sieh, Herr, und schau, wie unwert ich geworden.“

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

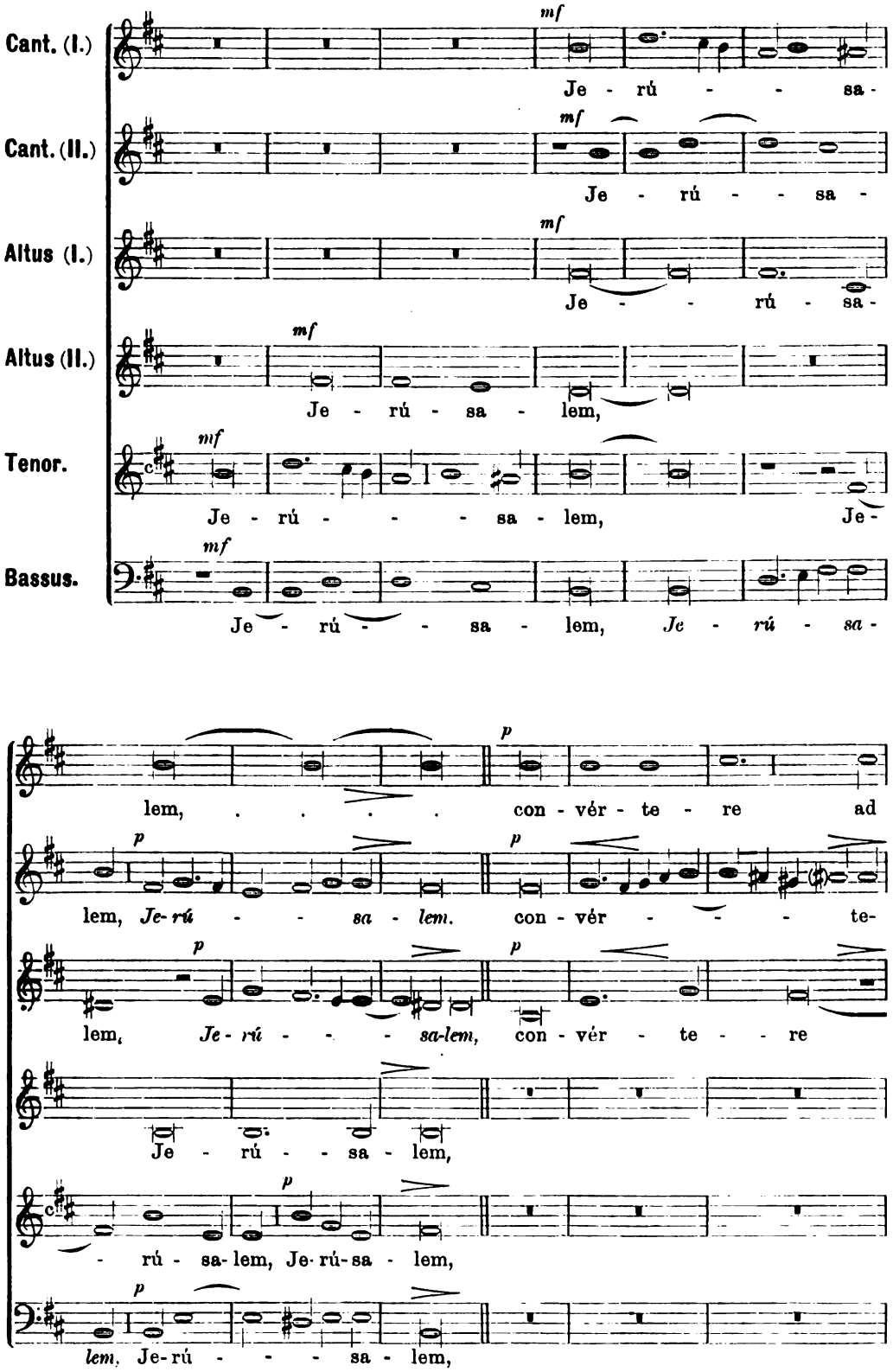


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

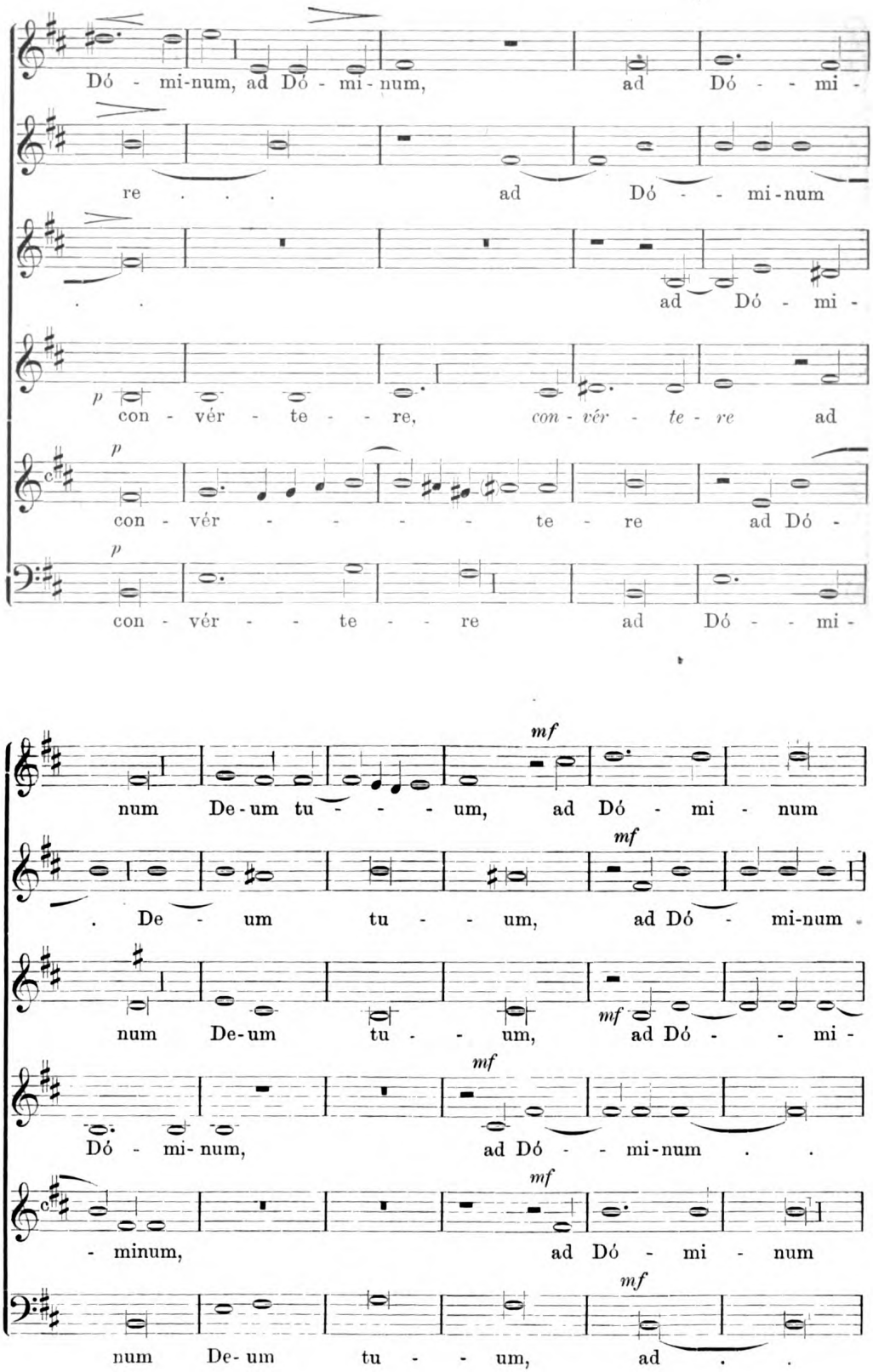


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

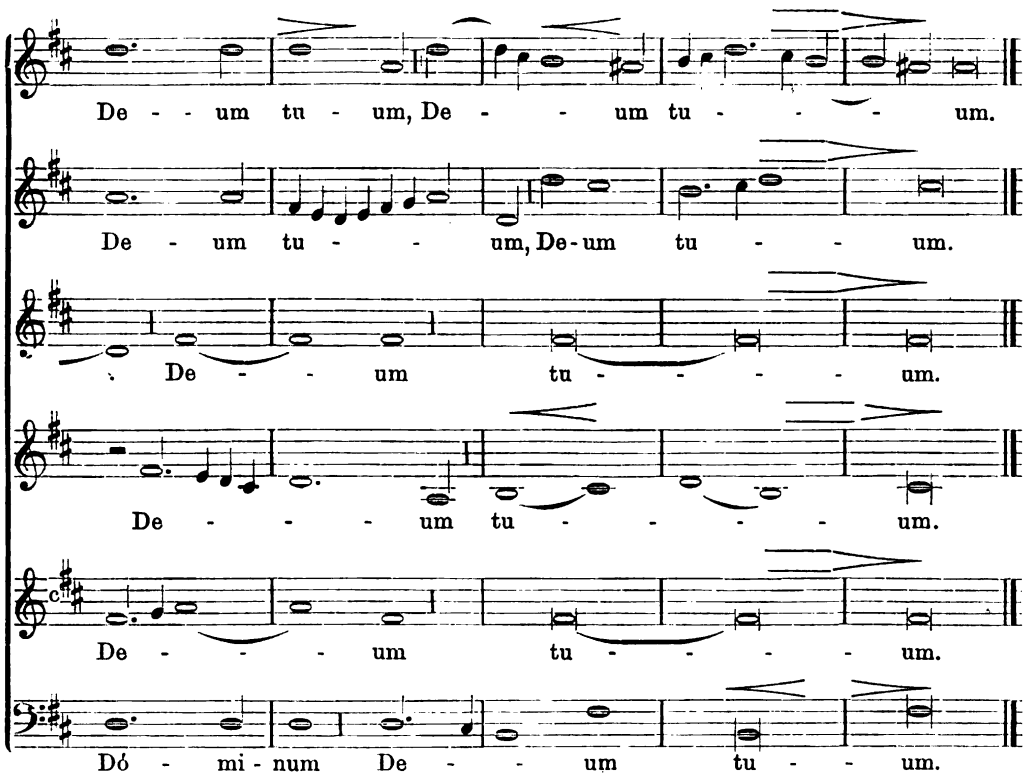
6 vocum.



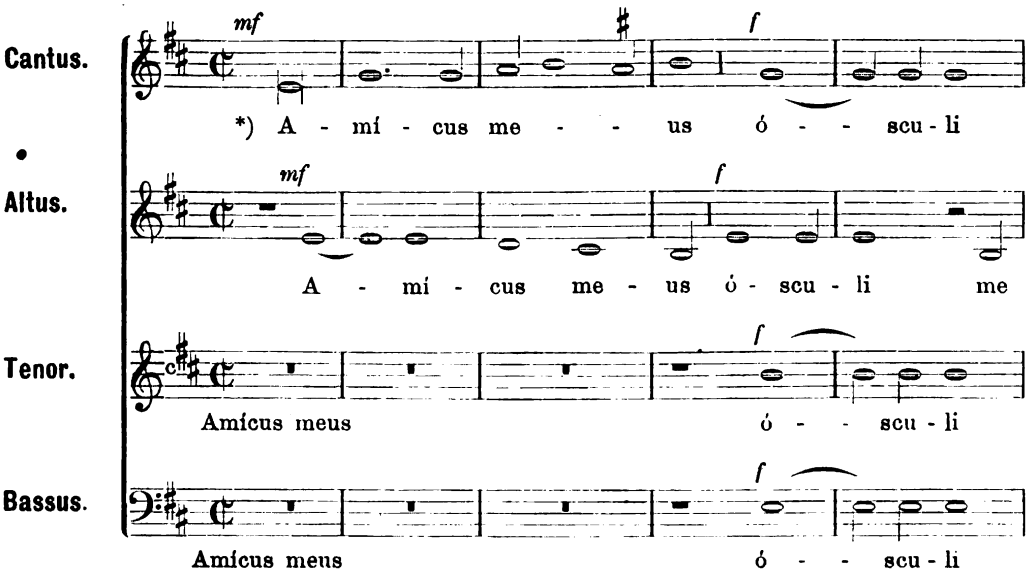
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

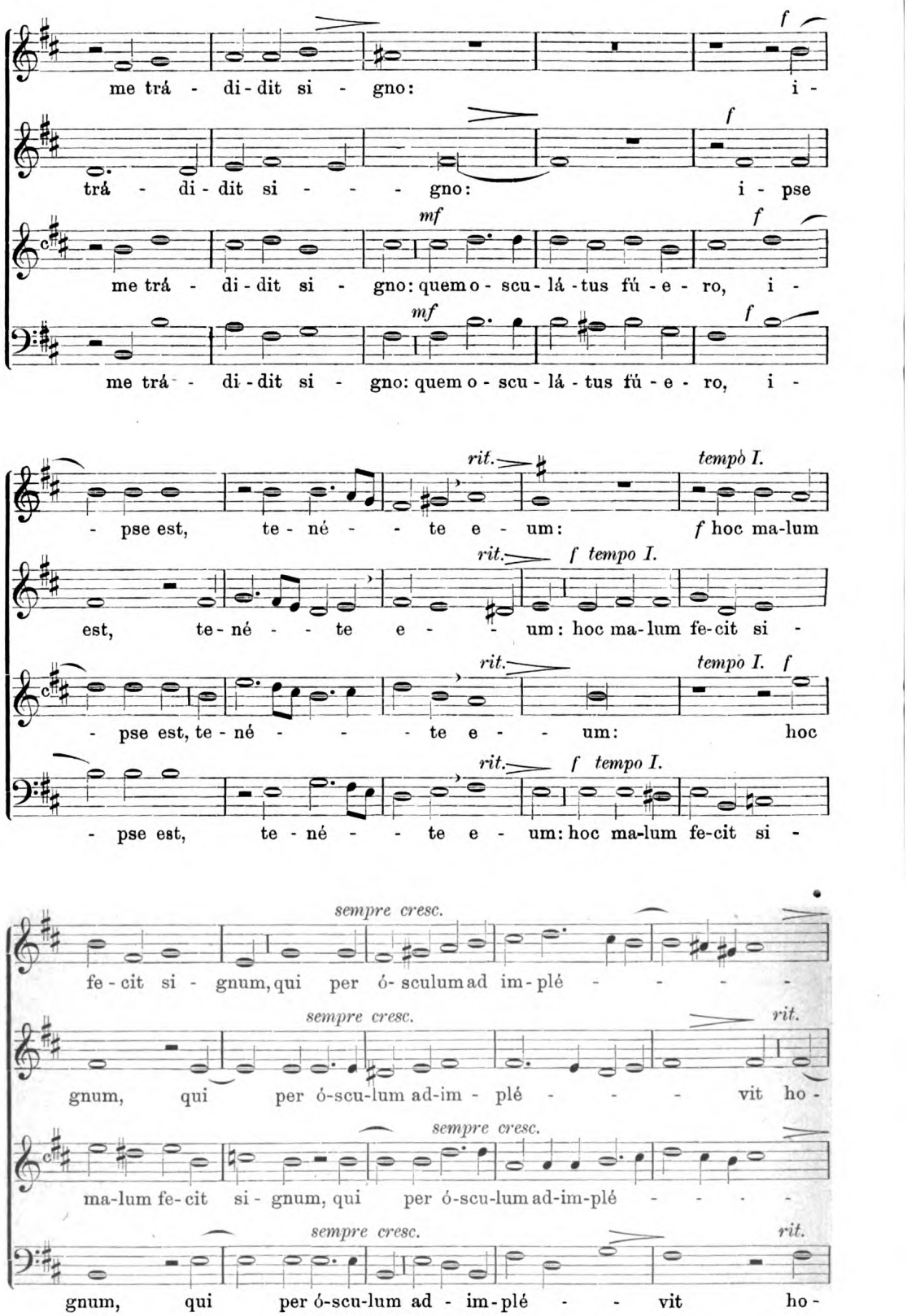


7. Responsorium IV. (fol. 20ᵇ — 28ᵇ.)

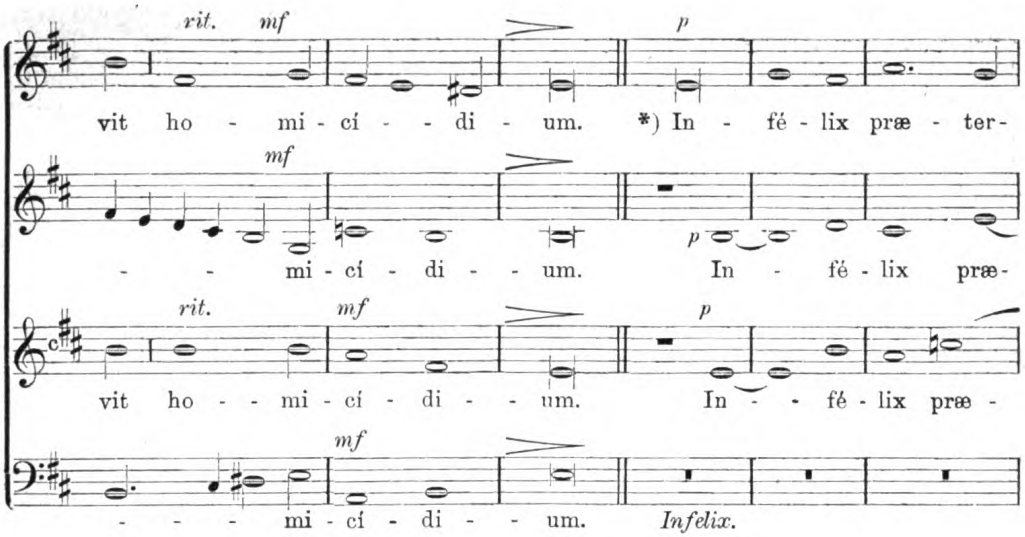


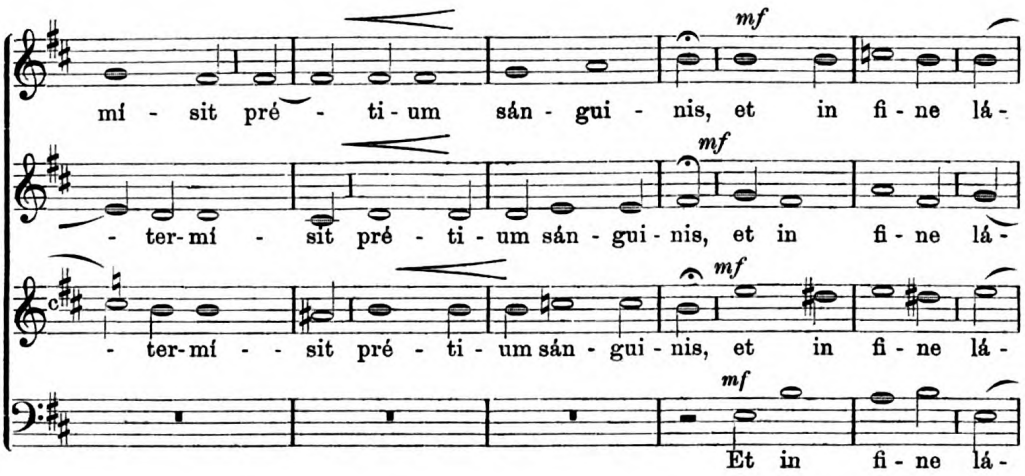
*) 4. Resp. der II. Nocturn. Mein Freund verrät mich mit einem Kusse. „Den ich küssen werde, der ist's, haltet ihn fest." Dieses böse Zeichen gab der, so mit dem Kusse die Mordthat vollbringt.

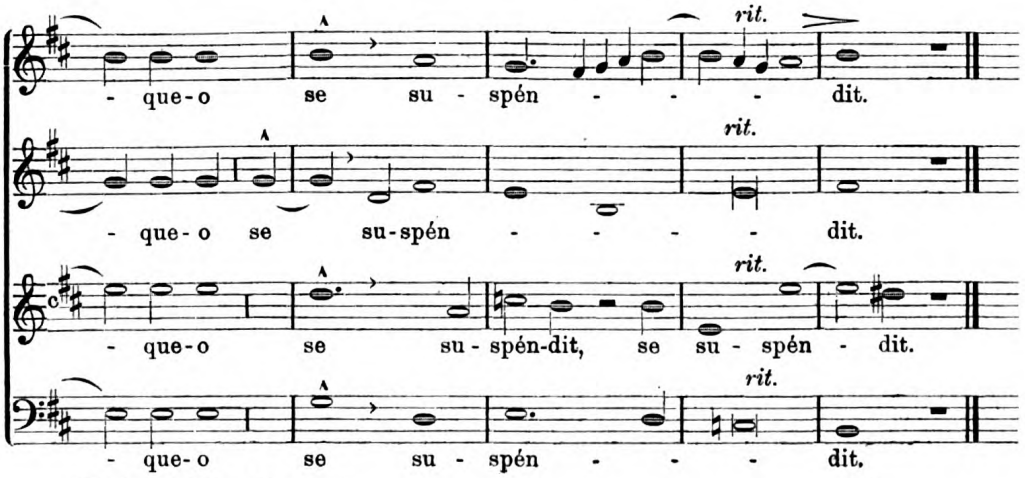
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

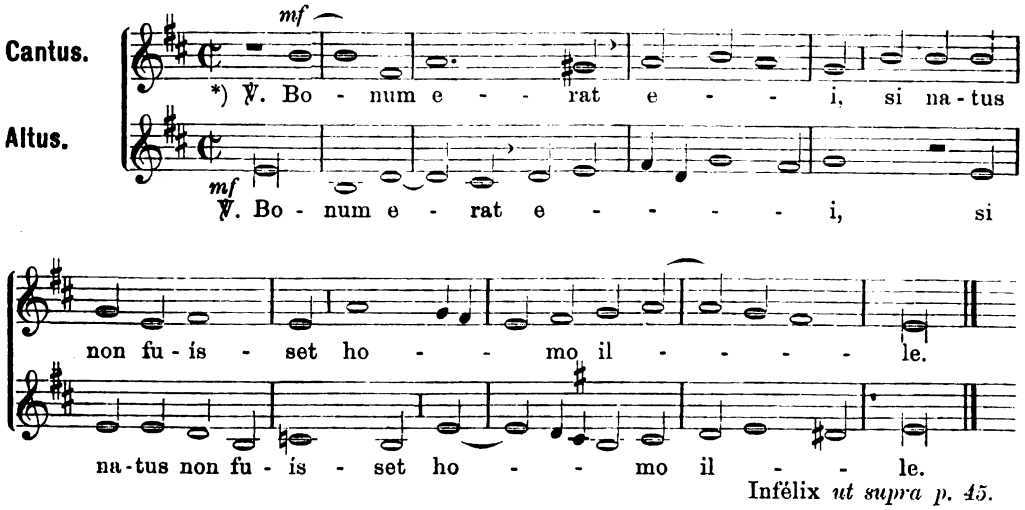






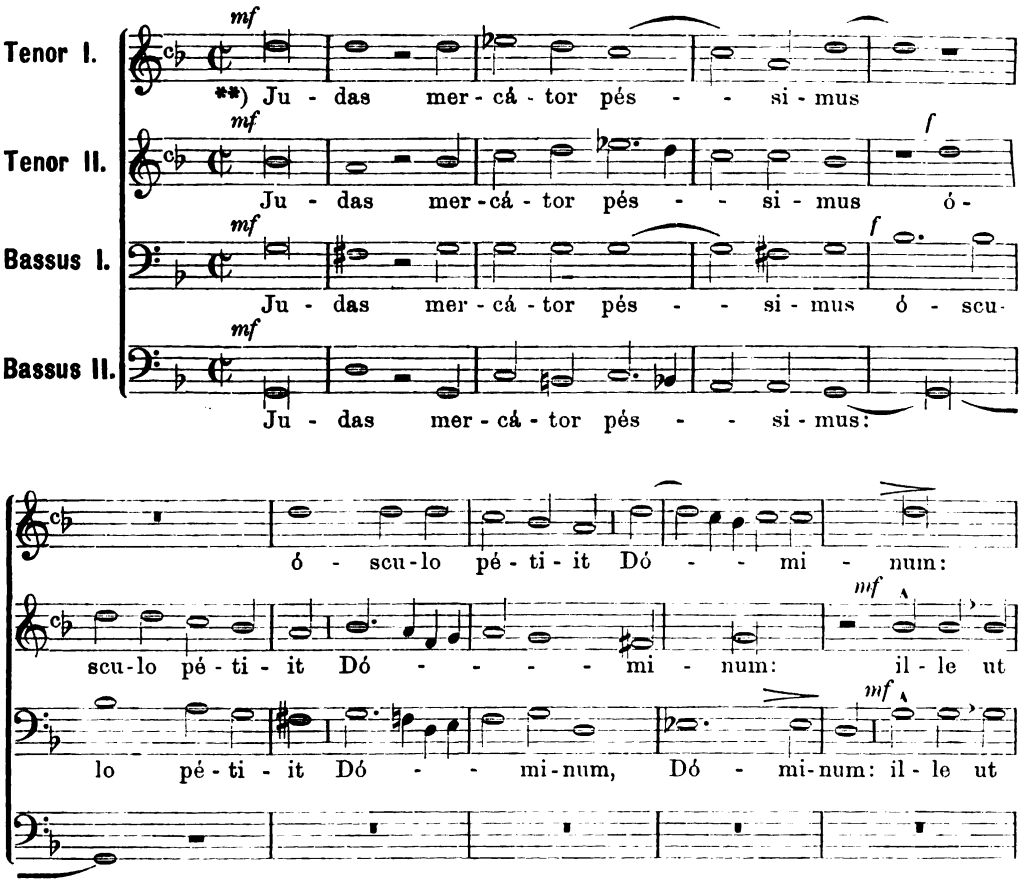
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Duo.



Infélix *ut supra p. 45.*

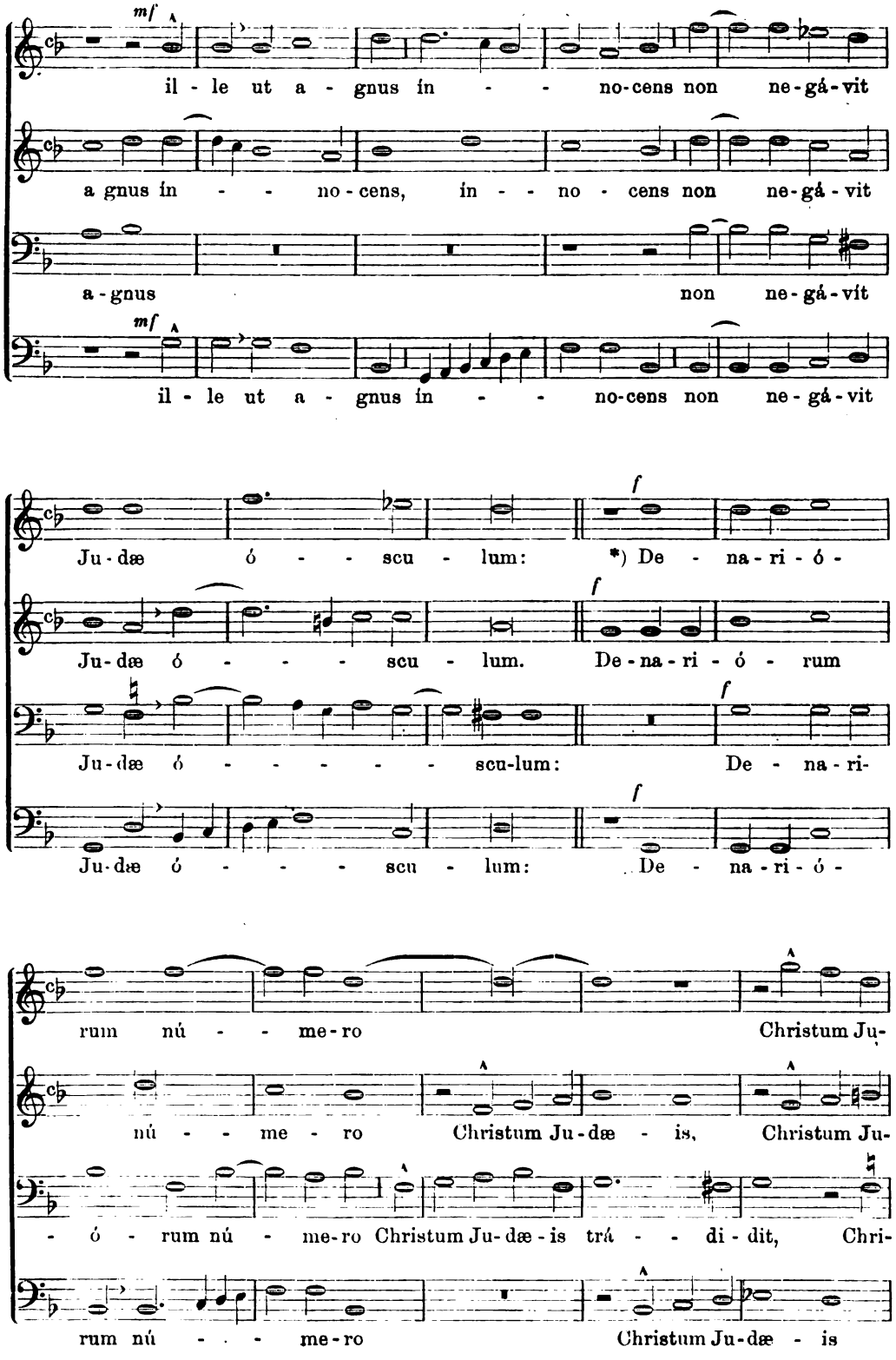
8. Responsorium V.



*) Besser wäre es für ihn, wenn dieser Mensch nicht geboren wäre. *Infelix* wird dann wiederholt bis zum ℣. *Bonum.*

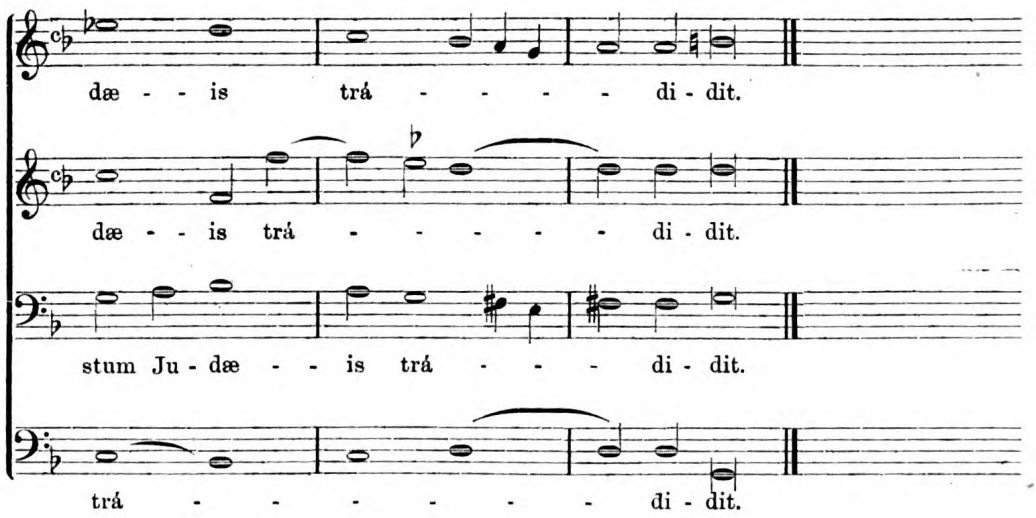
**) 5. Resp. Judas, der schändlichste Krämer, hat den Herrn mit einem Kusse verraten. Dieser nahm den Kuss des Judas an, wie ein unschuldiges Lamm,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

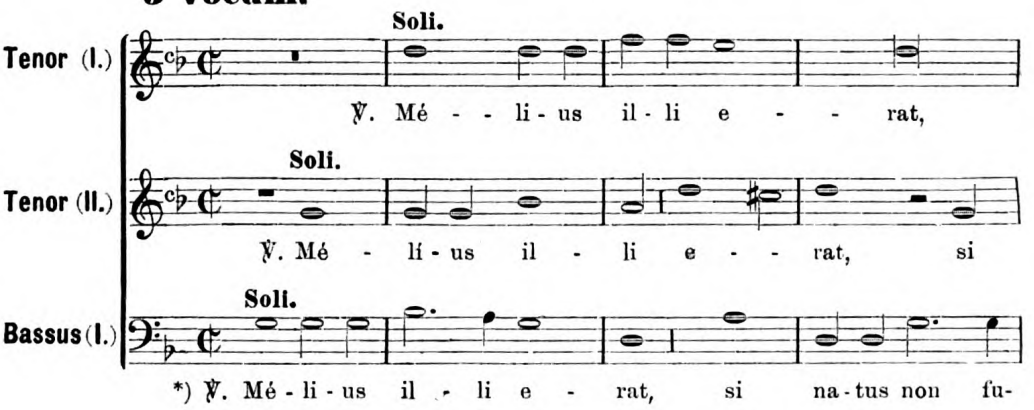


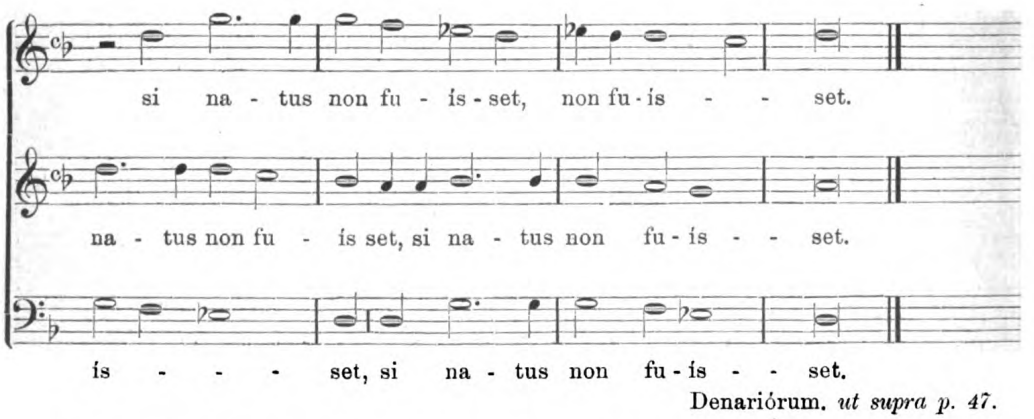
*) Um wenige Silberlinge lieferte er Christum den Juden aus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



3 vocum.



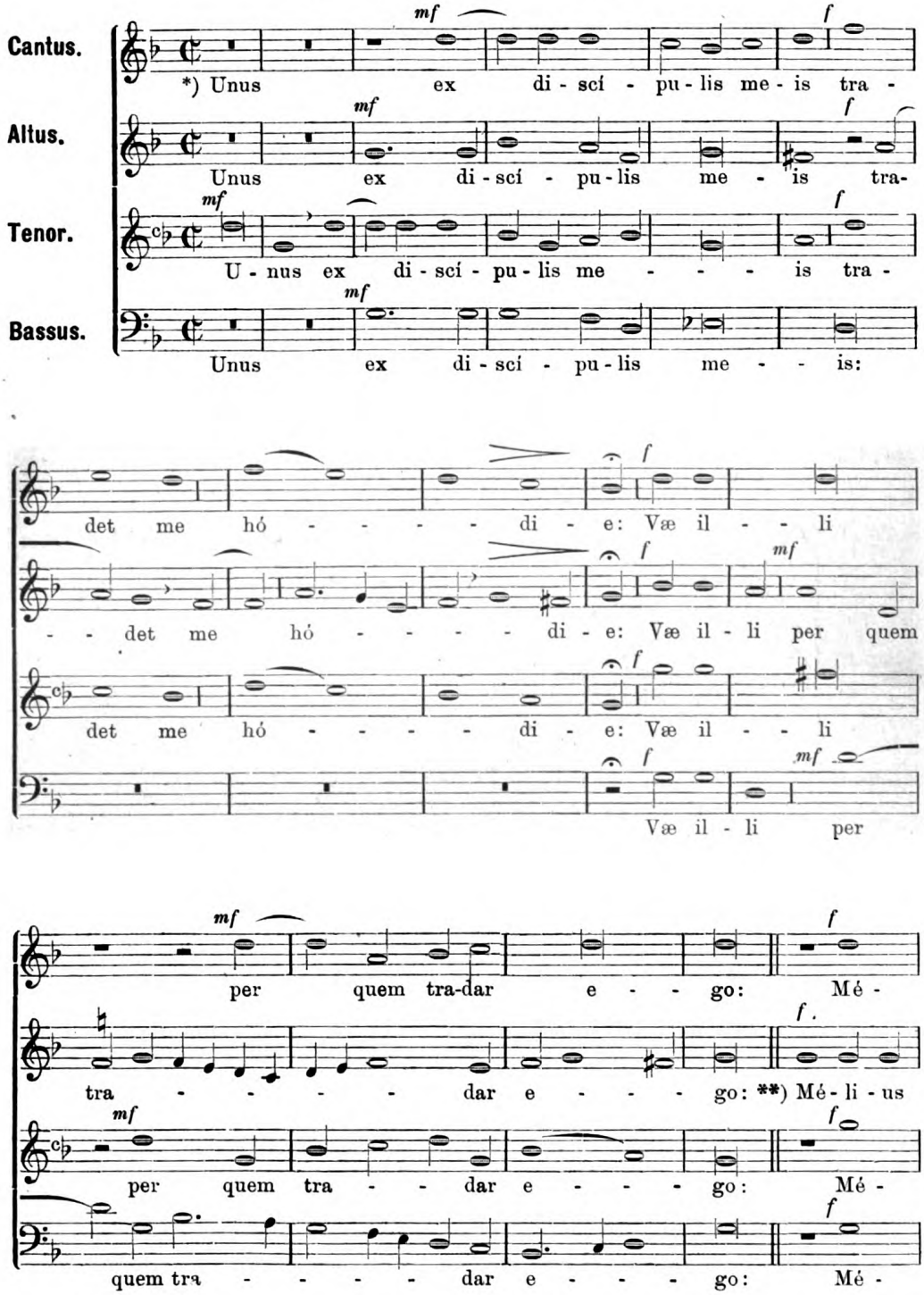


Denariórum. *ut supra p. 47.*

*) Besser wäre es ihm, wenn er nicht geboren wäre. — *Denariórum* wird dann wiederholt bis zum ℣. *Mélius.*

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

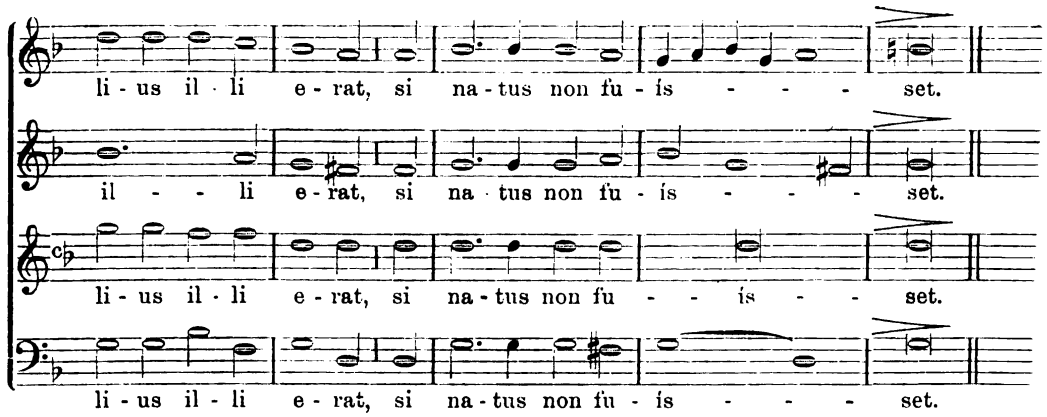
9. Responsorium VI.

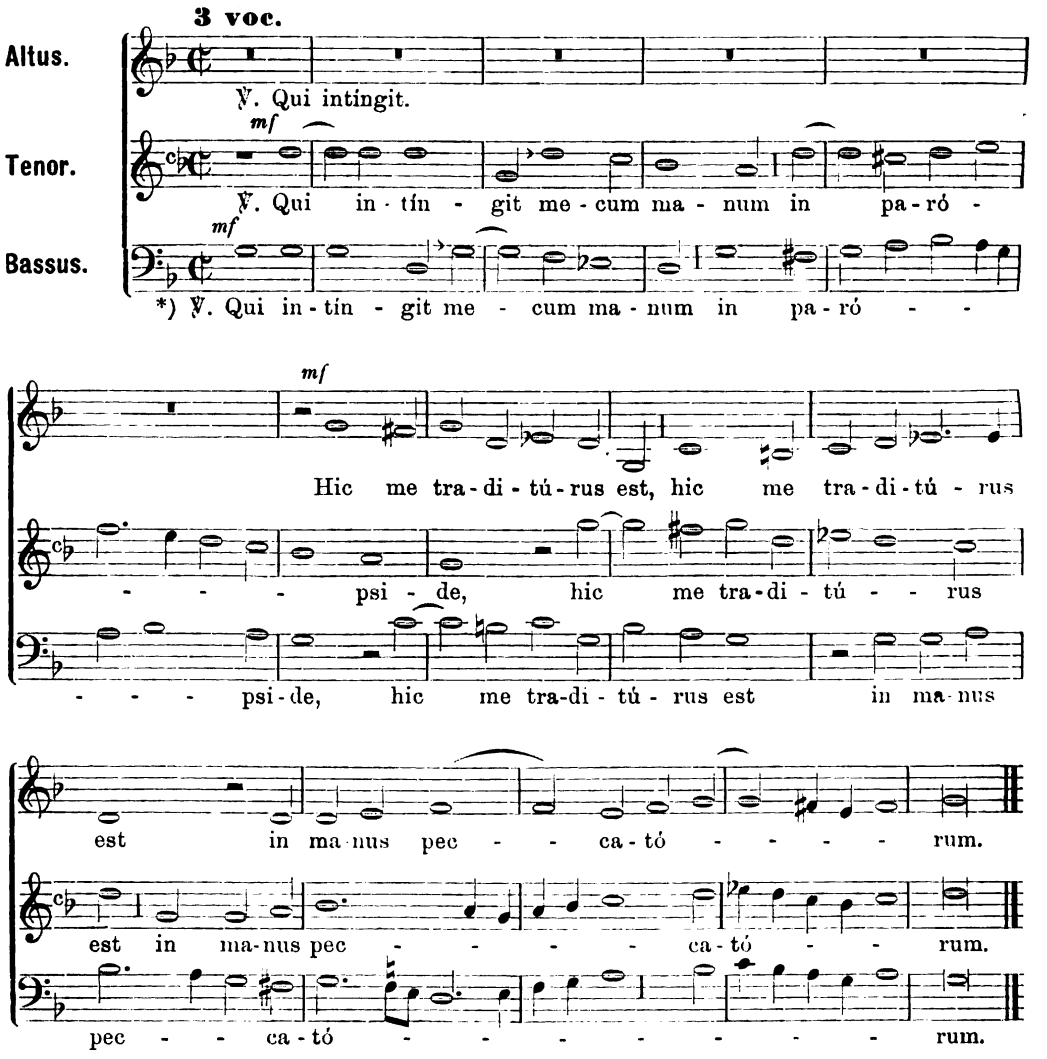


*) 6. Resp. Einer aus meinen Jüngern wird mich heute verraten. Wehe ihm, durch den ich verraten werde.

**) Besser wäre es ihm, wenn er nicht geboren wäre.

Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



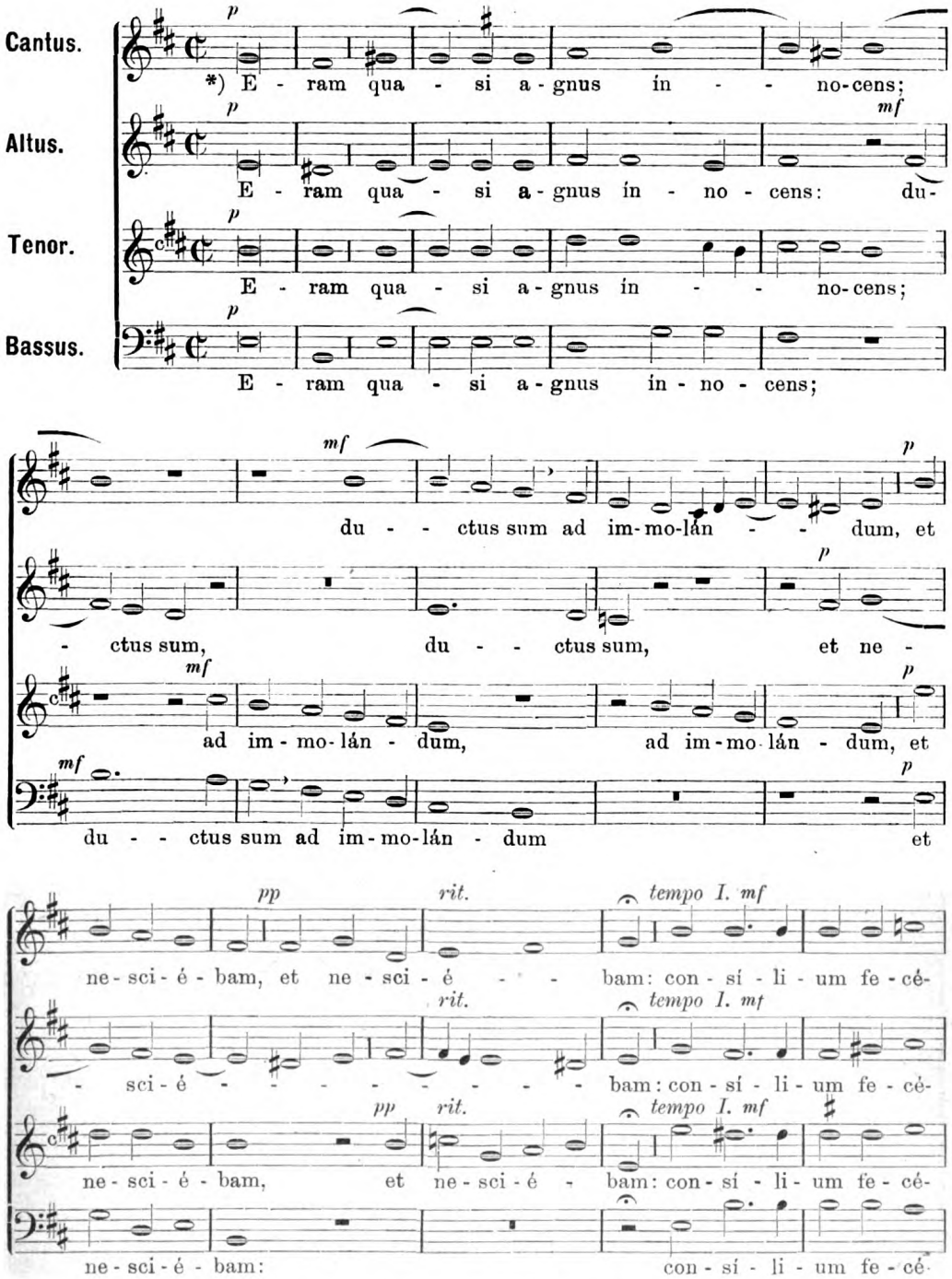


Mélius wie oben S. 49 bis zum ℣. *Qui intíngit* zu wiederholen, dann auch das ganze Respons. *Unus ex discípulis* bis ℣. *Qui intíngit.*

*) Der seine Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich überliefern in die Hände der Sünder.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

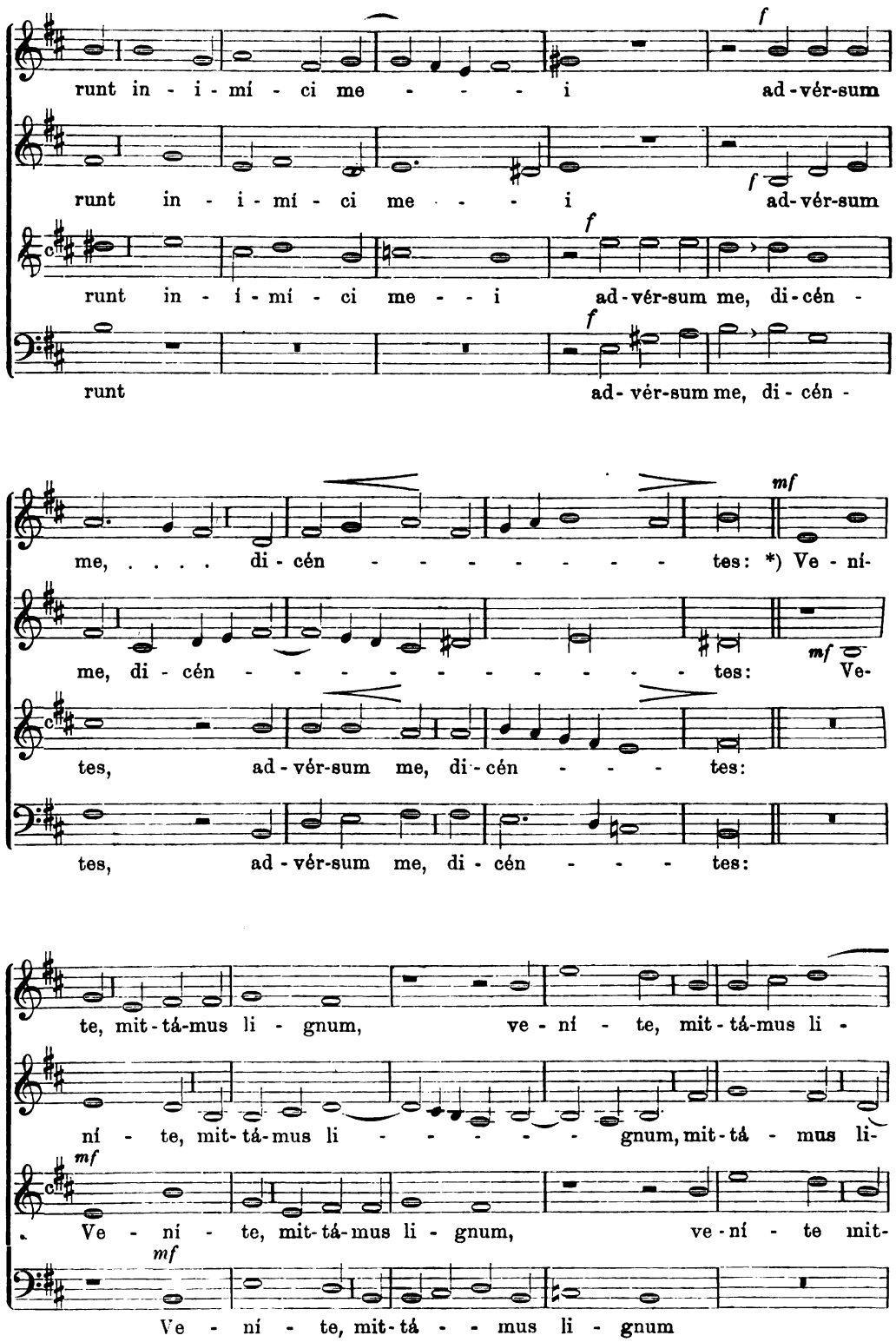
10. Responsorium VII.



*) 3. Nocturn. 7. Resp. Ich war wie ein unschuldiges Lamm. Ohne zu wissen ward ich zur Schlachtbank geführt. Meine Feinde pflegten Rat wider mich und sagten:

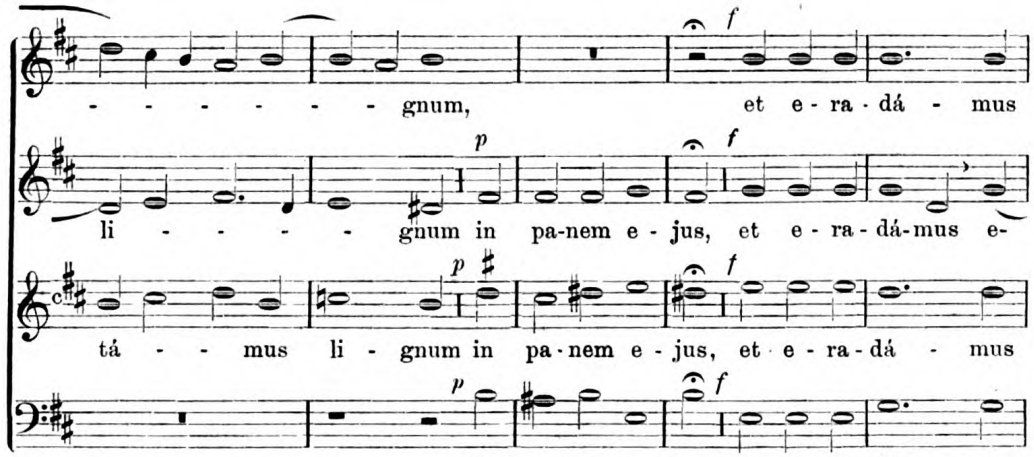
[1]) Im Original hat der Alt die hier dem Tenor gegebenen Noten zu *ad immolandum*, und ähnlich beim 8. Takte der Tenor die hier dem Alte zugeteilten über *ductus sum*, da zur Zeit Victoria's der Alt von Männerstimmen gesungen wurde. Aus praktischen Gründen tauschte die Red. an diesen Stellen die Stimmen aus.

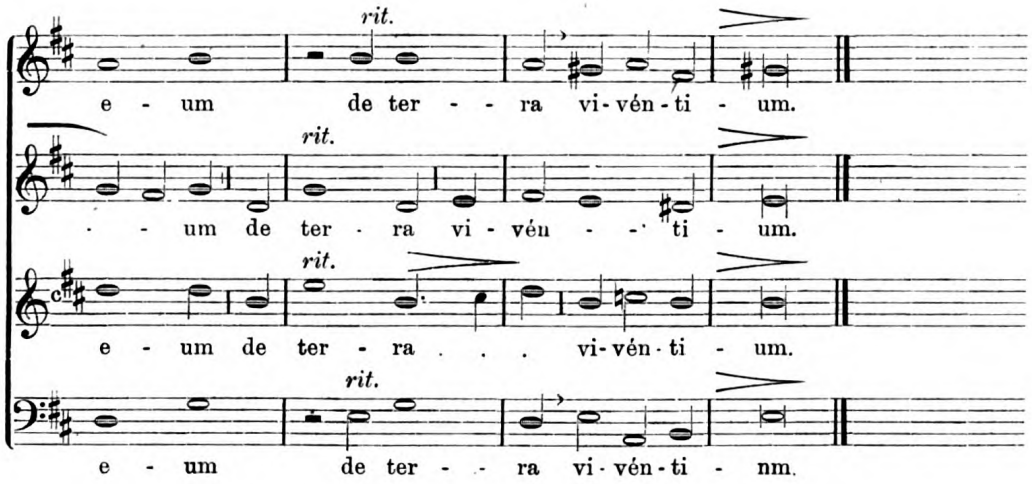
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



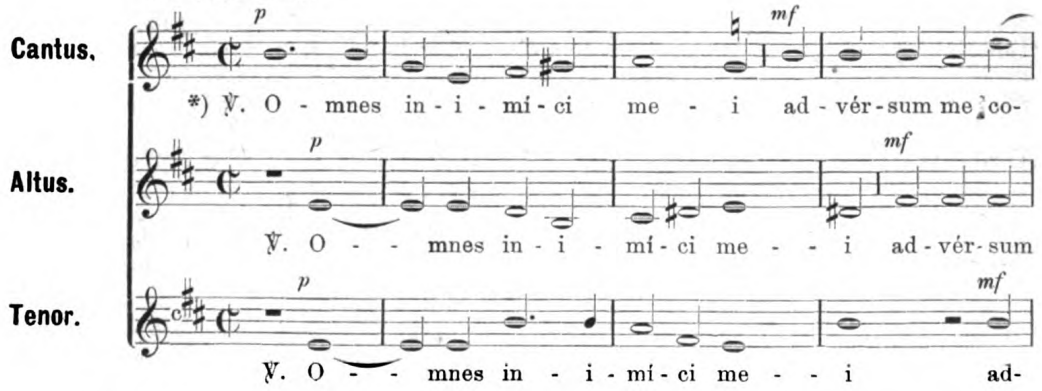
*) Kommet, lasset uns legen Holz an sein Brot, und lasst uns ihn ausrotten aus dem Lande der Lebendigen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



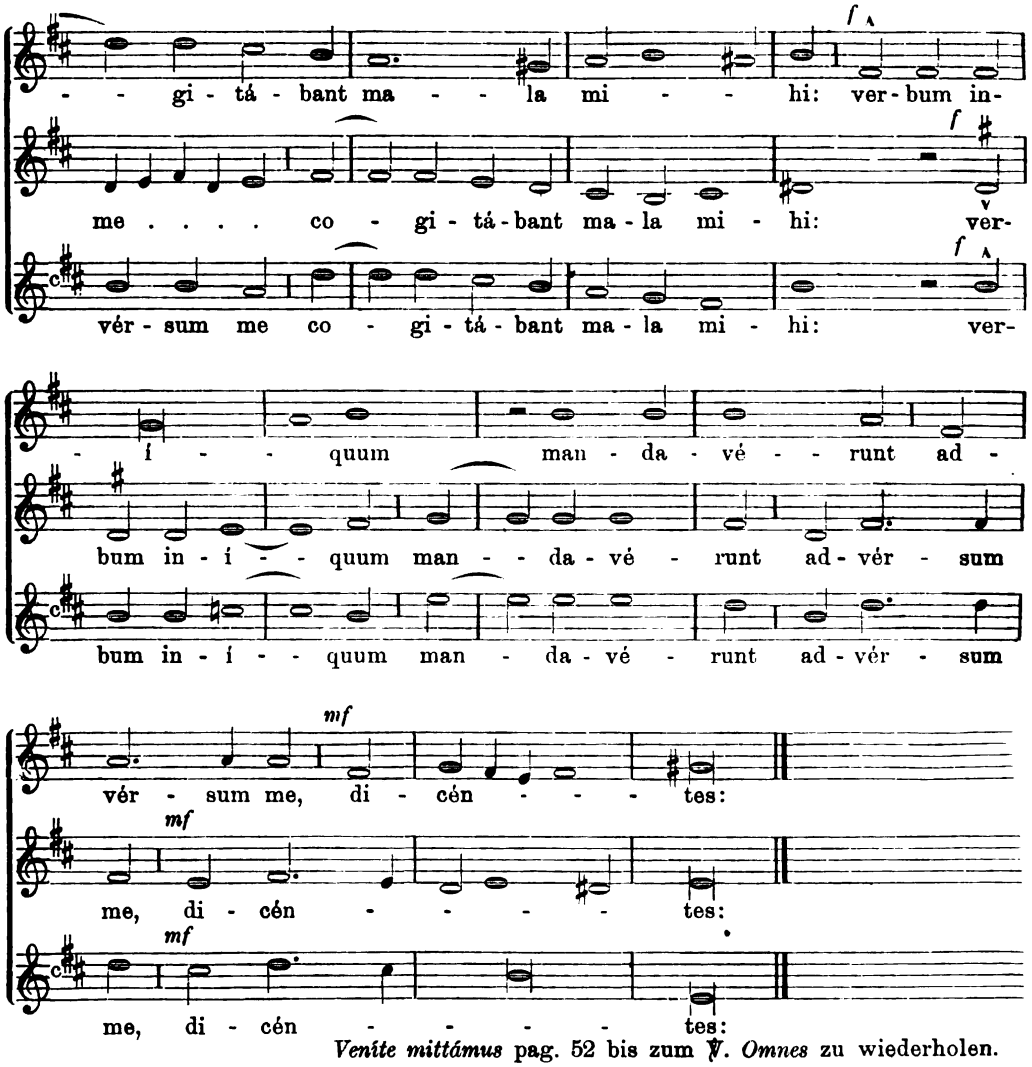


3 vocum.



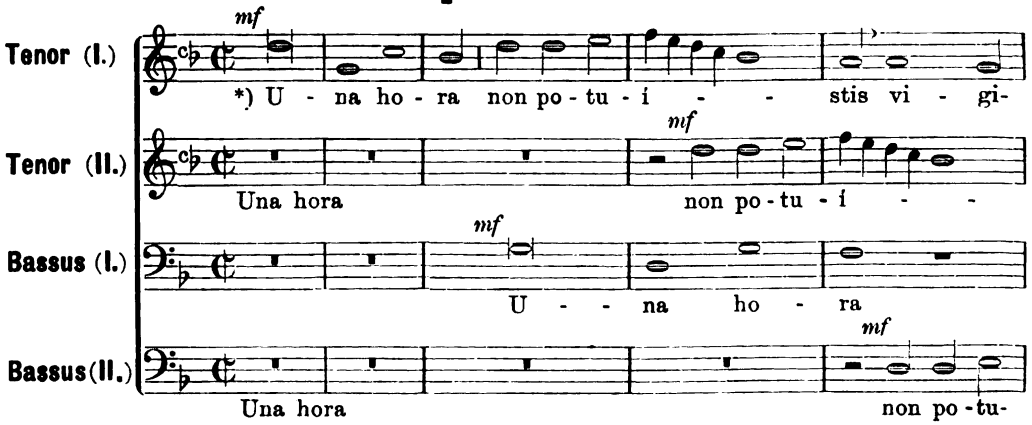
*) Alle meine Feinde hatten Böses wider mich im Sinne; eine ungerechte That beschlossen sie wider mich und sagten:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



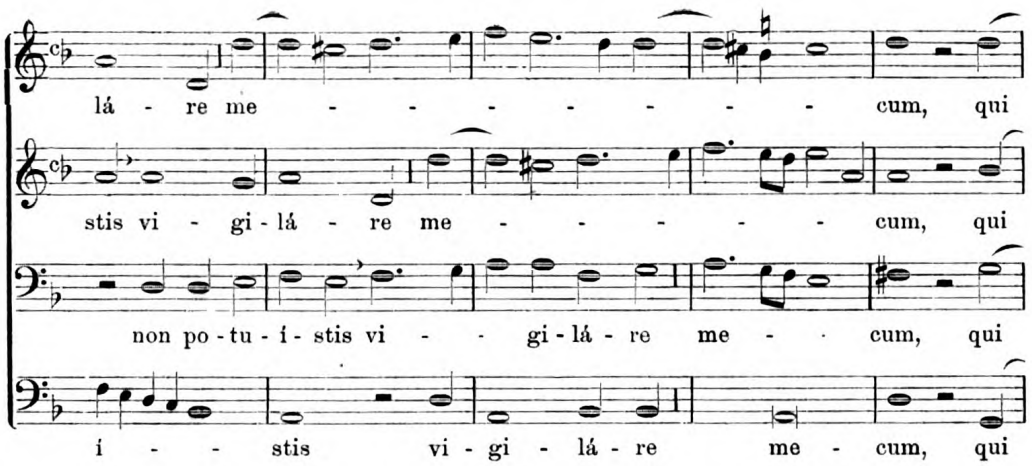
Venite mittámus pag. 52 bis zum ℣. *Omnes* zu wiederholen.

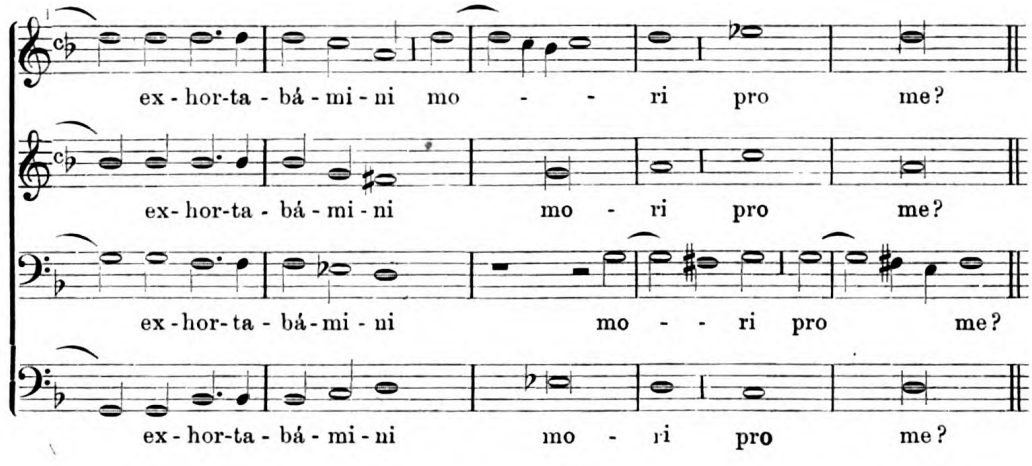
11. Responsorium VIII.

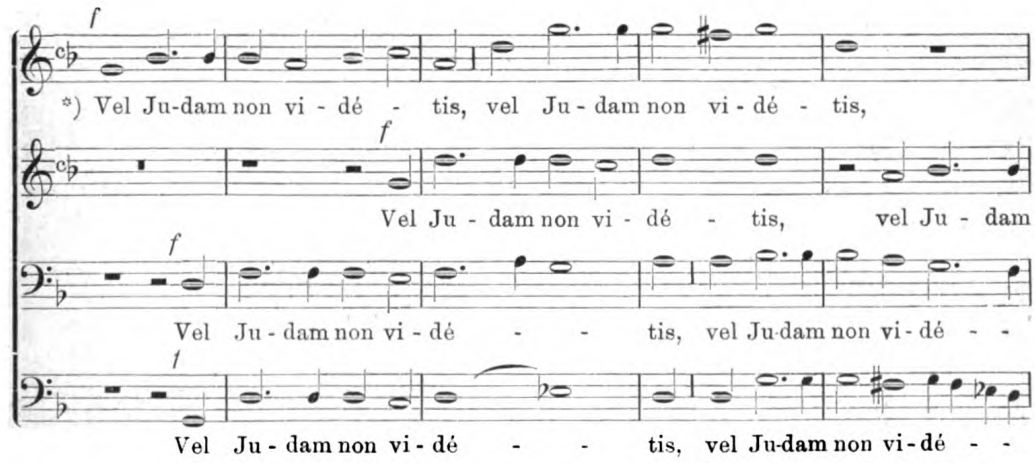


*) 8. Respons. Eine Stunde nicht einmal konntet ihr wachen mit mir, die ihr miteinander wetteifertet, für mich zu sterben?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:44 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

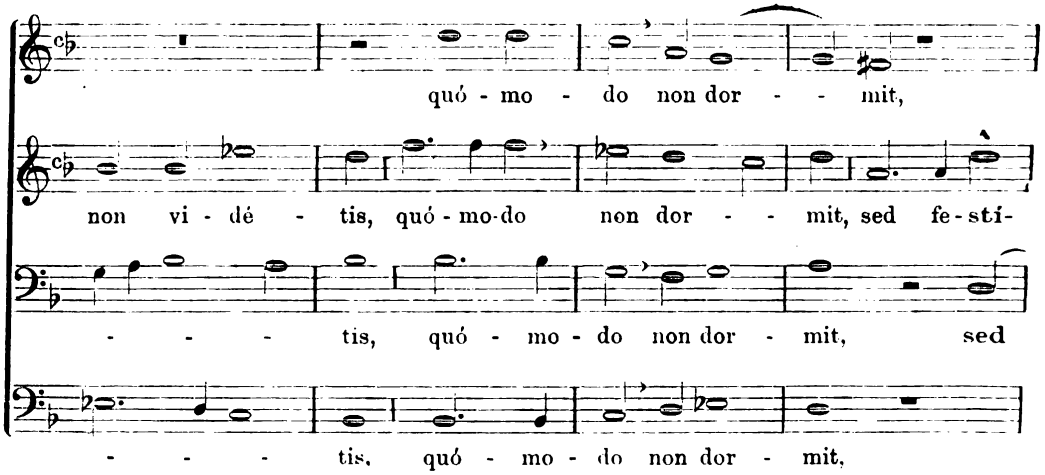


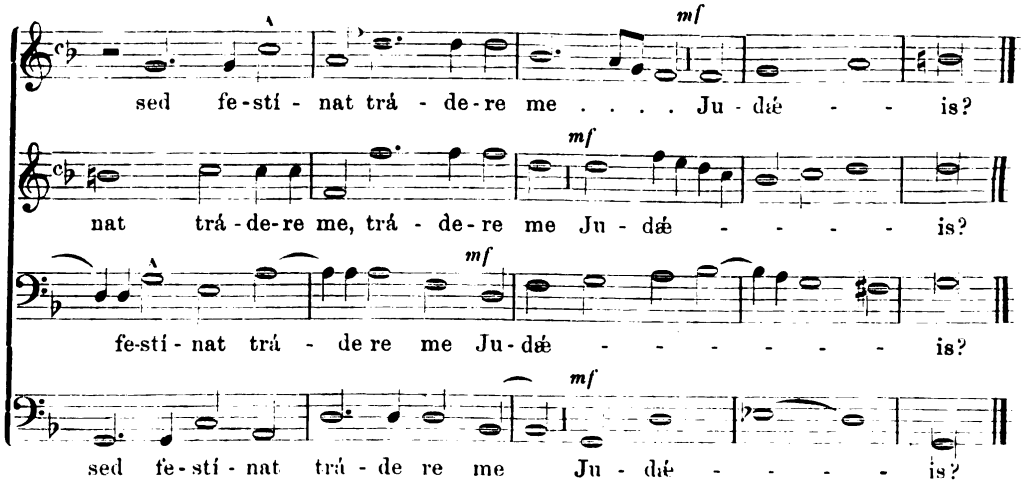




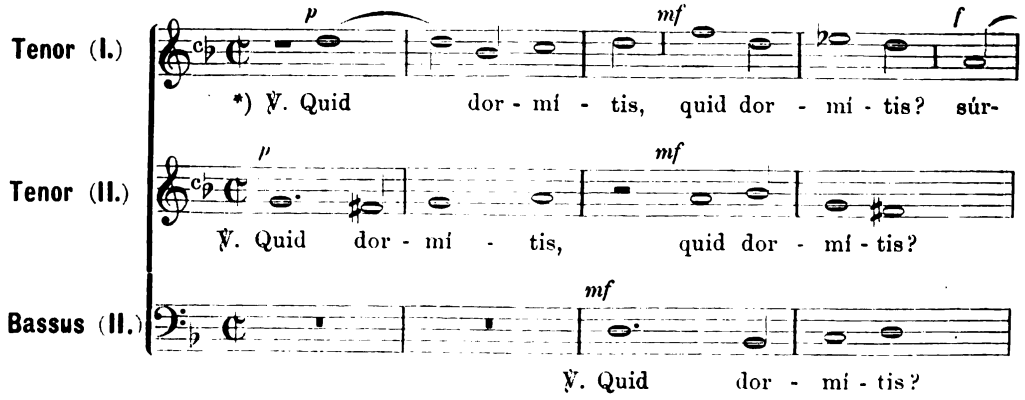
*) Oder sehet ihr den Judas nicht, wie er nicht schläft, sondern eilt, mich den Juden auszuliefern?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



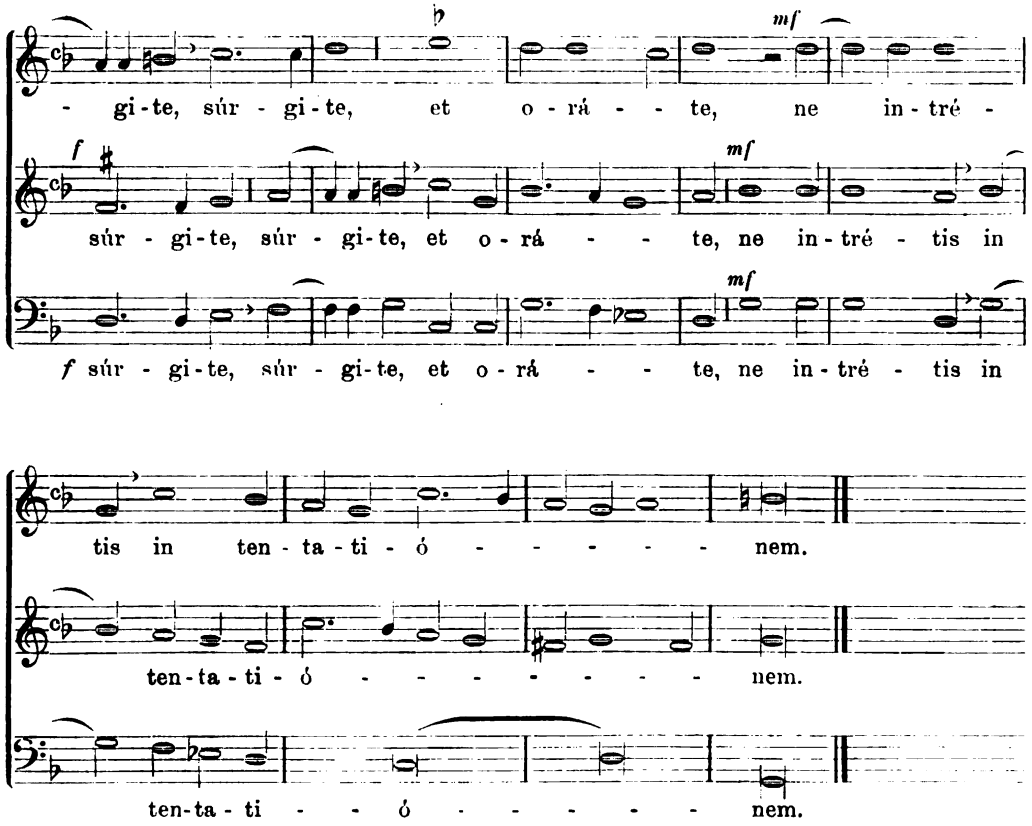


3 vocum.



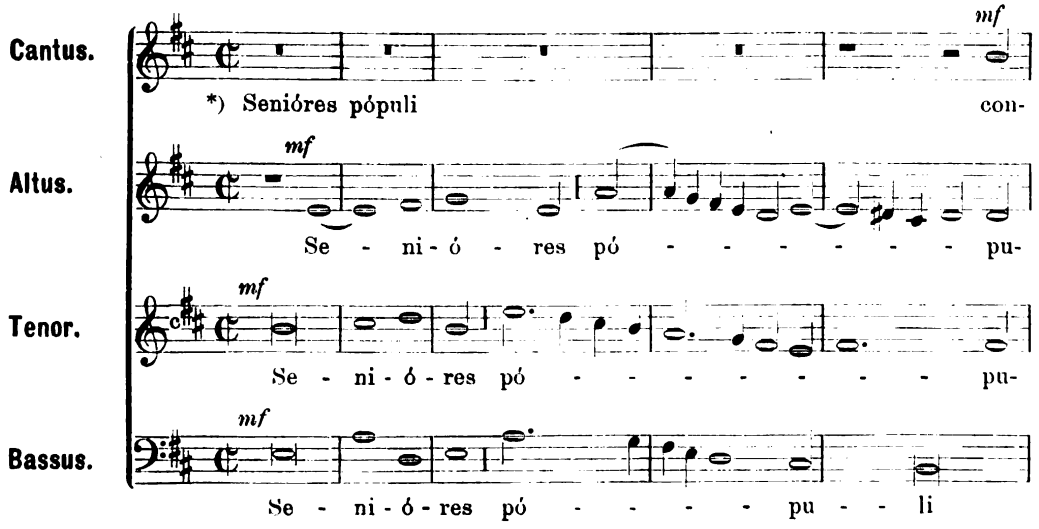
*) Warum schlafet ihr? Stehet auf und betet, damit ihr nicht in Versuchung fallet.

Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



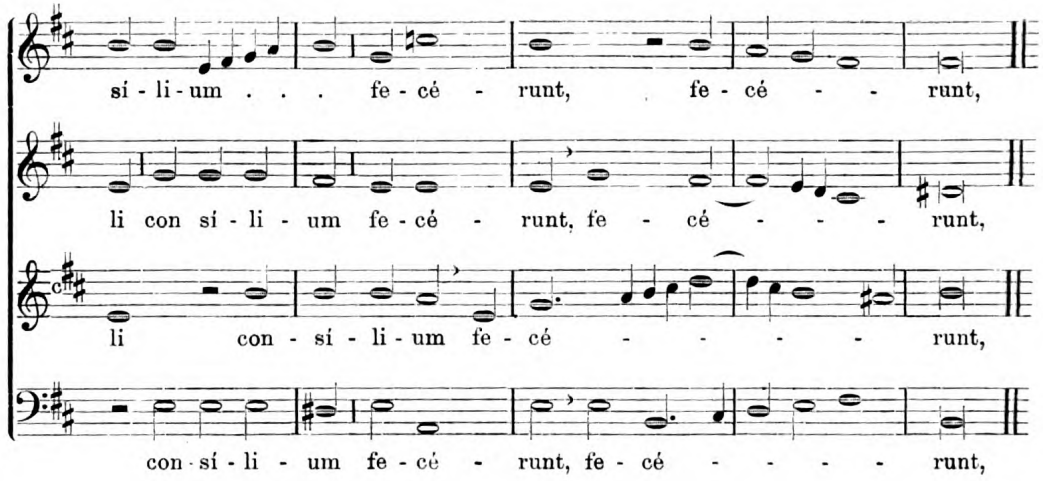
Vel Judam pag. 55 wird bis zum ℣. *Quid dormítis* wiederholt.

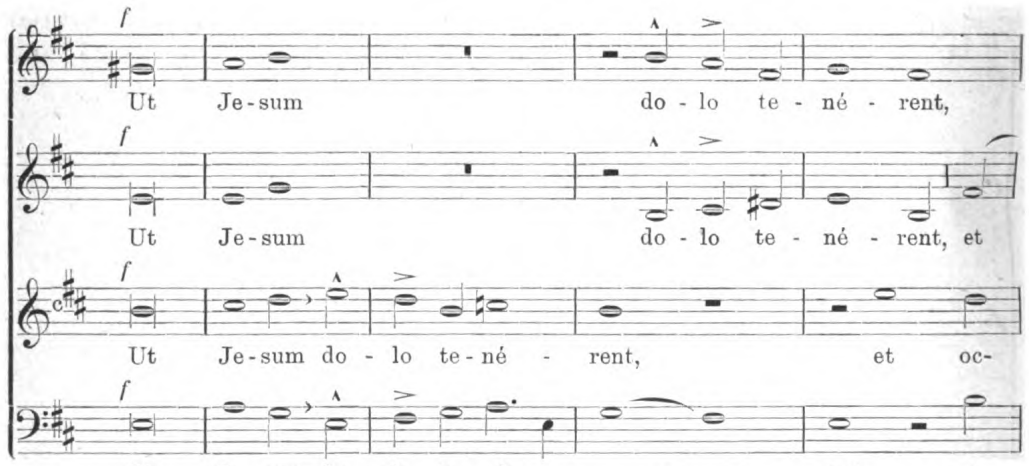
12. Responsorium IX.

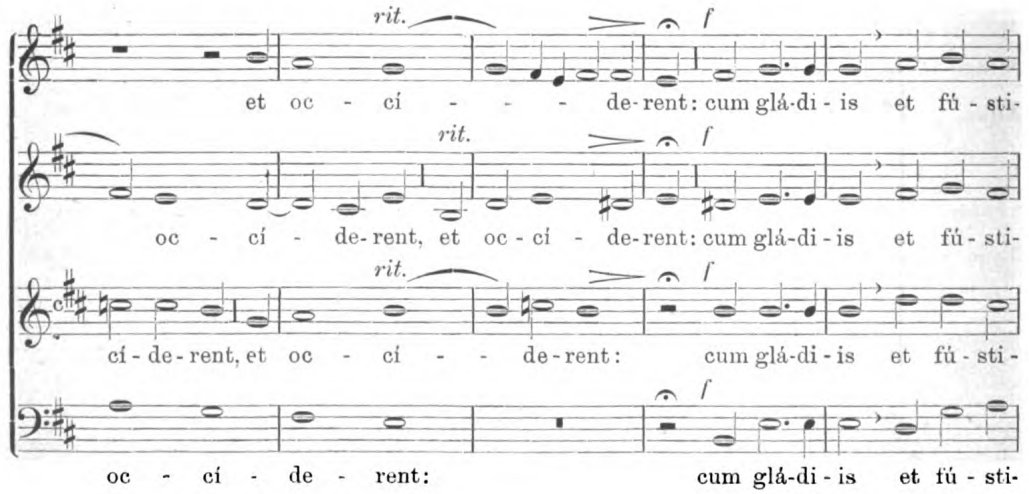


*) 9. Respons. Die Ältesten des Volkes pflogen Rat, — wie sie Jesum mit List gefangen nehmen und töten könnten; mit Schwertern und Stangen zogen sie aus, wie gegen einen Mörder.

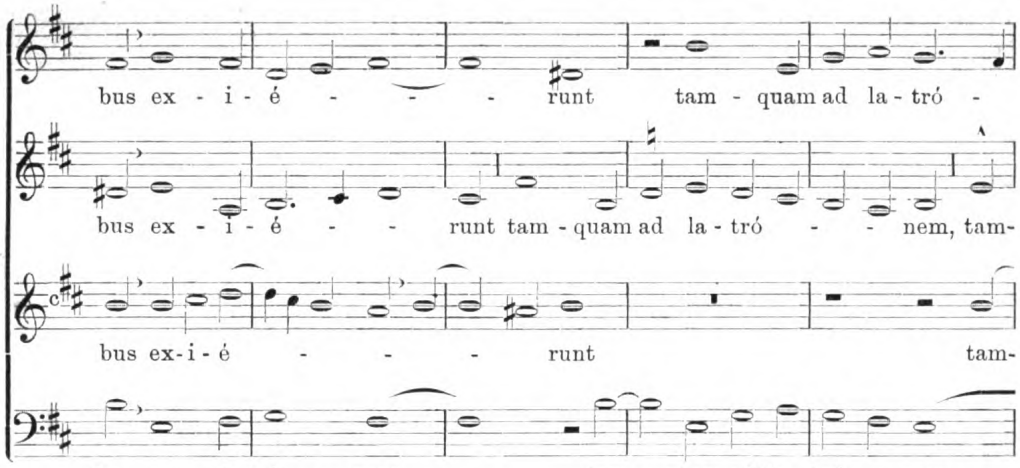
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

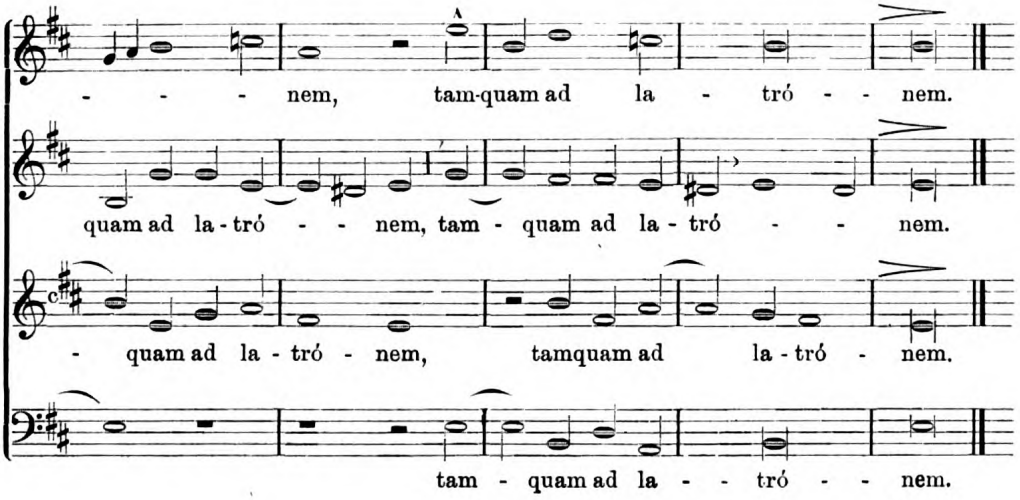




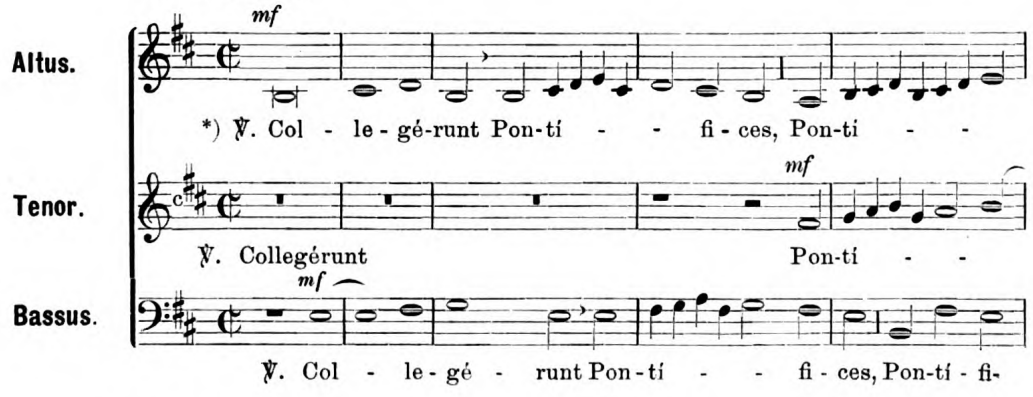


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



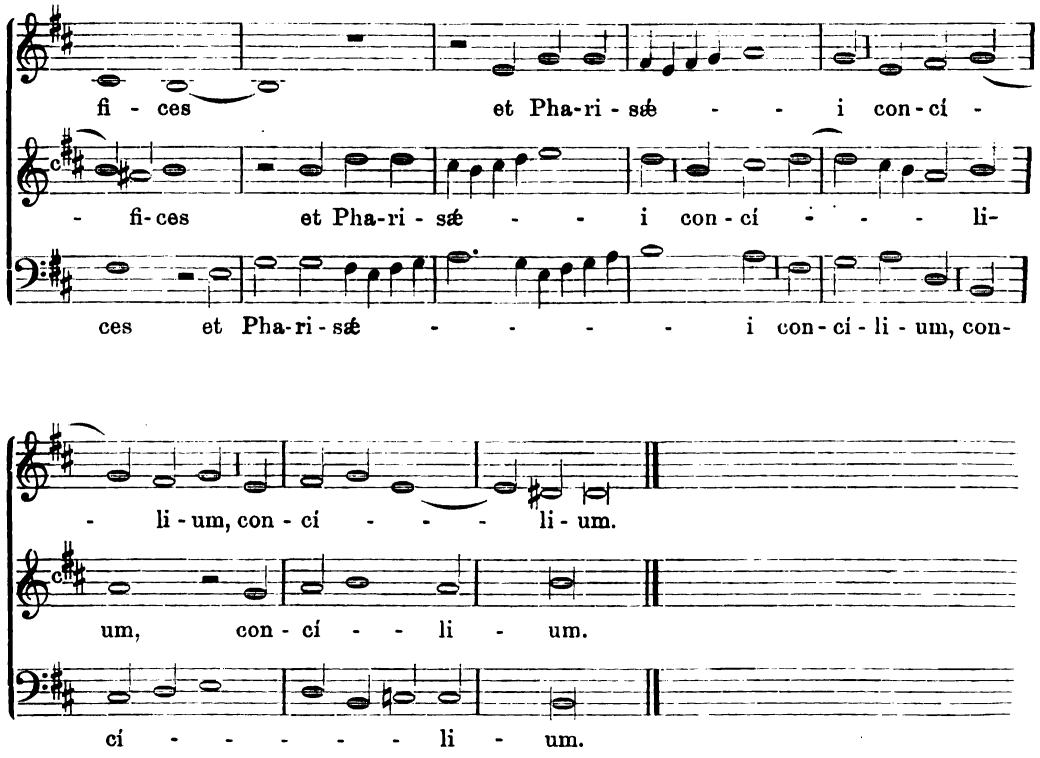


3 vocum.



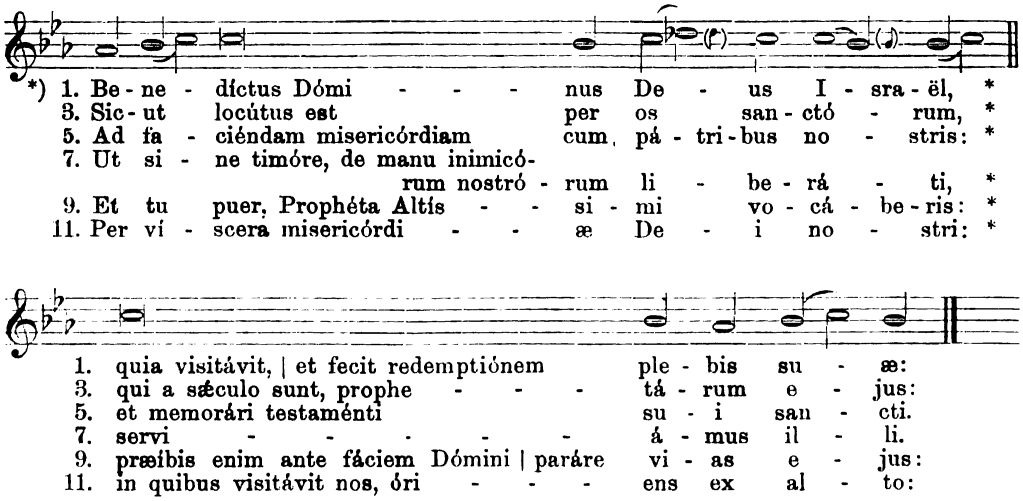
*) **Es versammelten sich die Hohenpriester und Pharisäer, um zu beratschlagen;**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



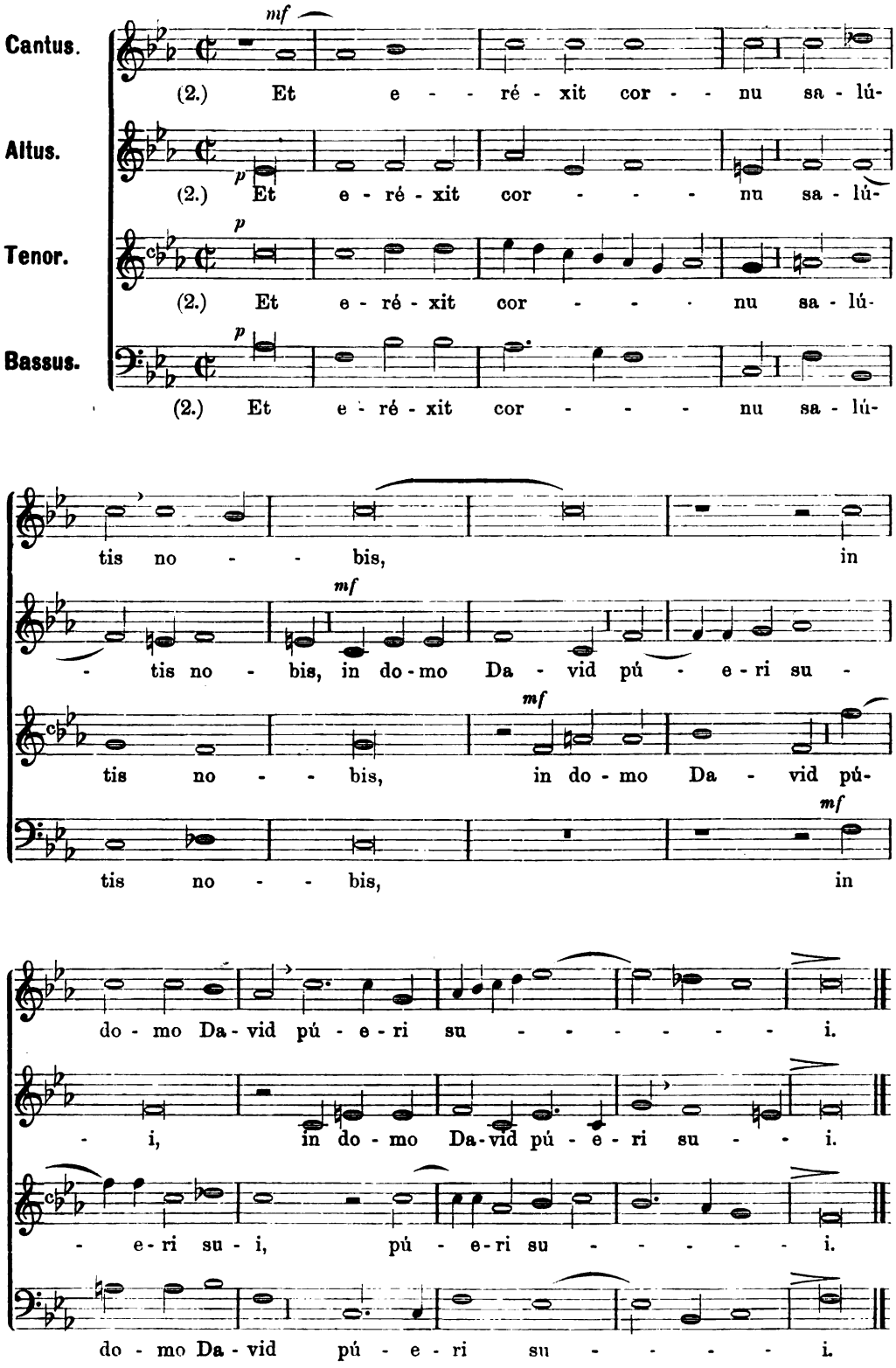
Ut Jesum pag. 58 ist bis ℣. *Collegérunt* zu wiederholen; dann ebenso das ganze Respons. *Seniόres* pag. 57 bis zum Vers.

13. Canticum Zachariæ: Benedictus. (fol. 28ᵇ — 31ᵃ.)



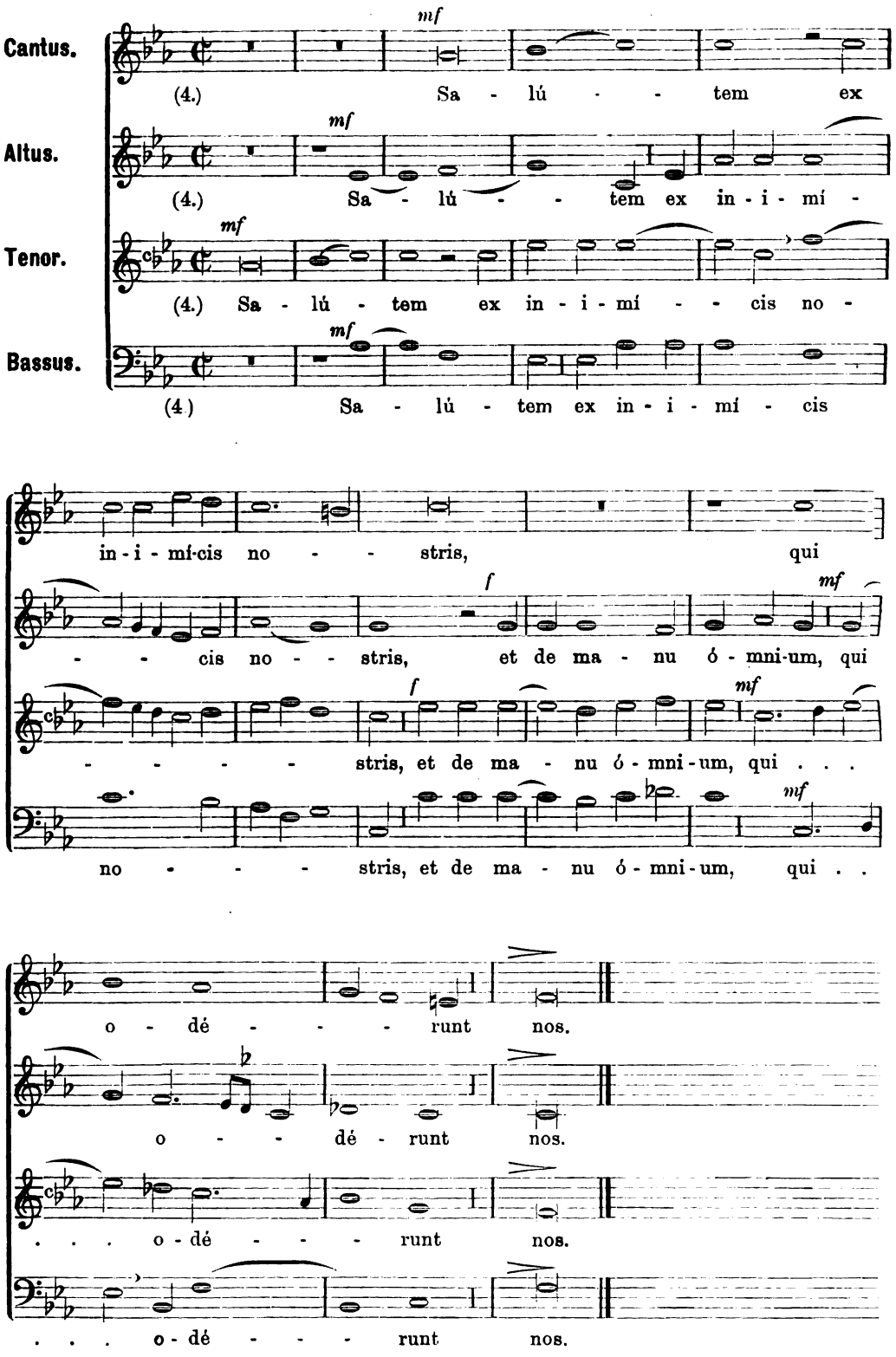
*) Der 1. und die ungeraden Verse des *Benedictus*, das in den drei Tagen der Charwoche am Ende der Laudes im ersten Ton mit zweiter Finale vorgeschrieben ist, sind im Originaldruck nur durch die Worte: *in cantu firmo* angedeutet, und wurden von der Redaction aus dem *Officium hebd. s.* an dieser Stelle übersichtlich zusammengestellt. Die deutsche Übersetzung dieses Lobgesanges wurde weggelassen, da der Text und Inhalt hinlänglich bekannt sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



3. Sicut locutus est *(ut supra)*.

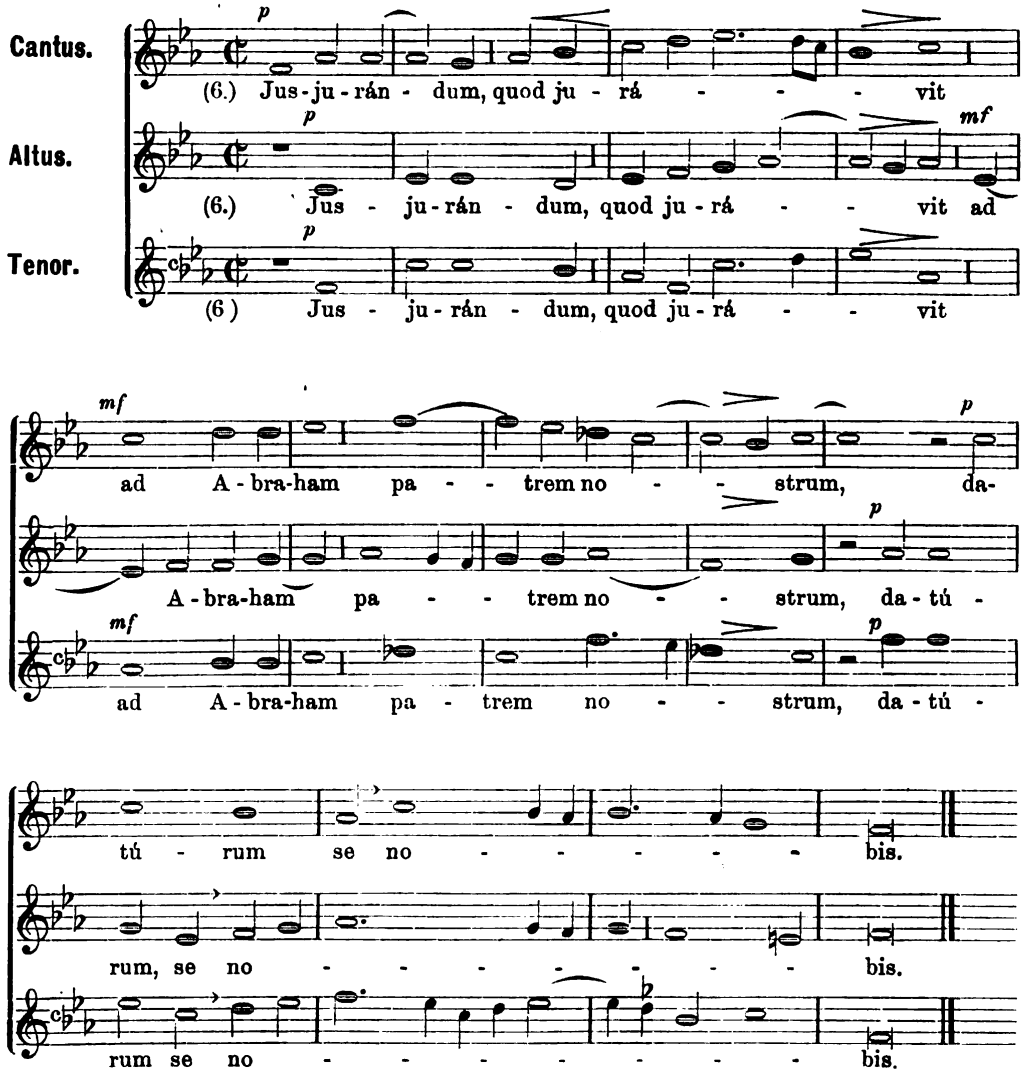
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



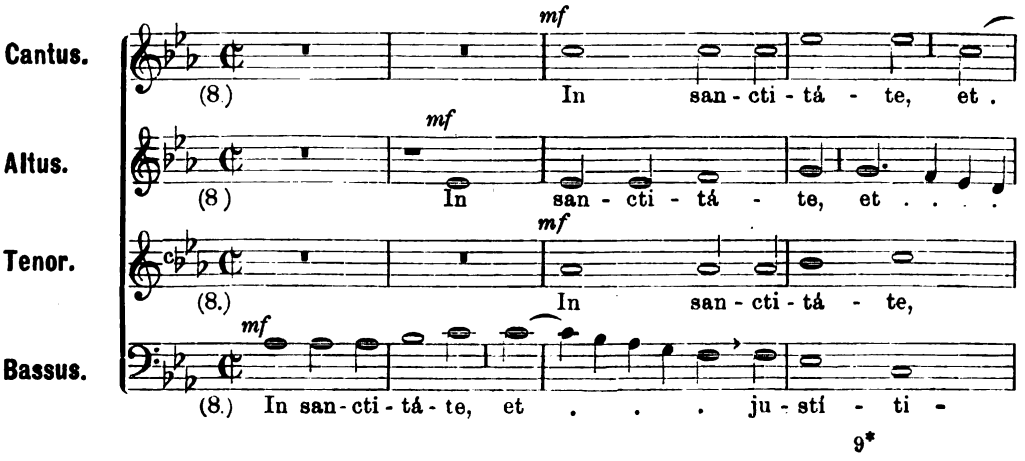
5. Ad faciéndam *(ut supra).*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

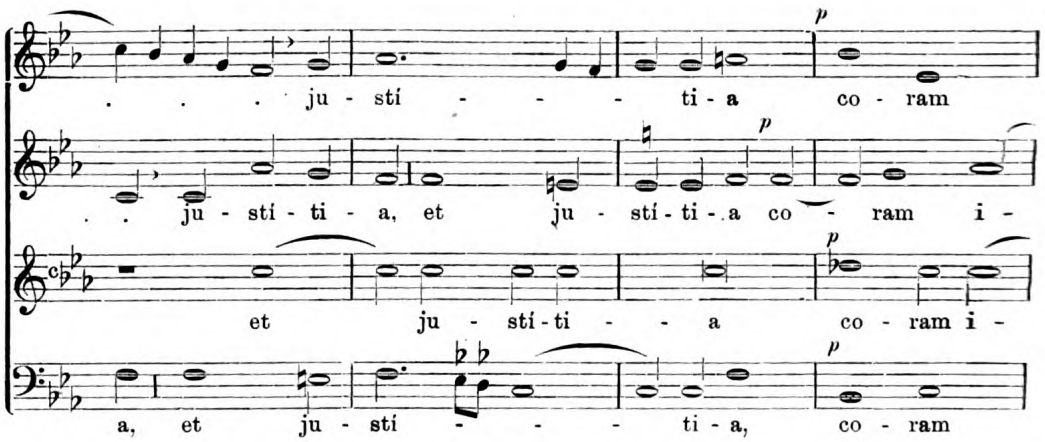
3 vocum.

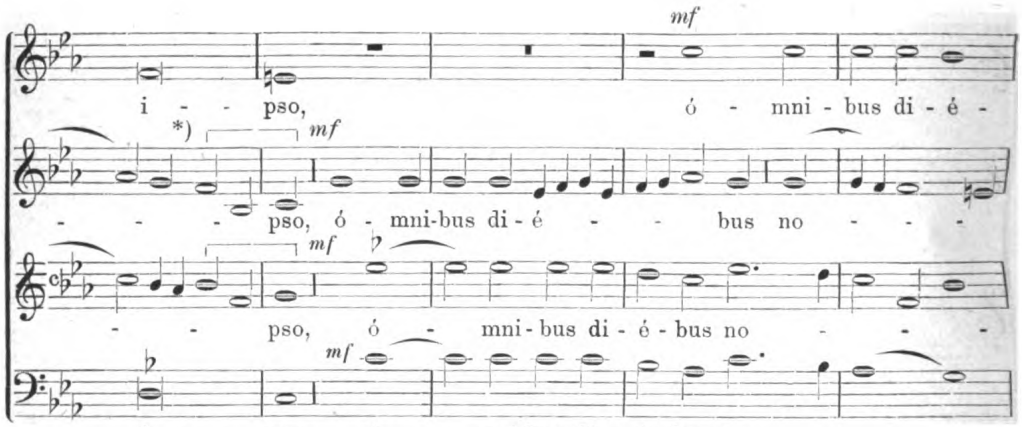


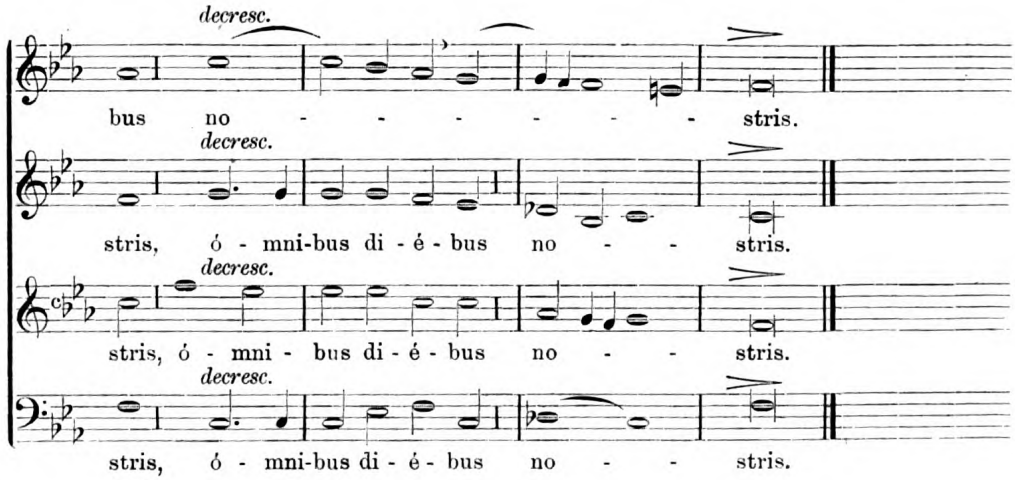
7. Ut sine timóre *(ut supra).*



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



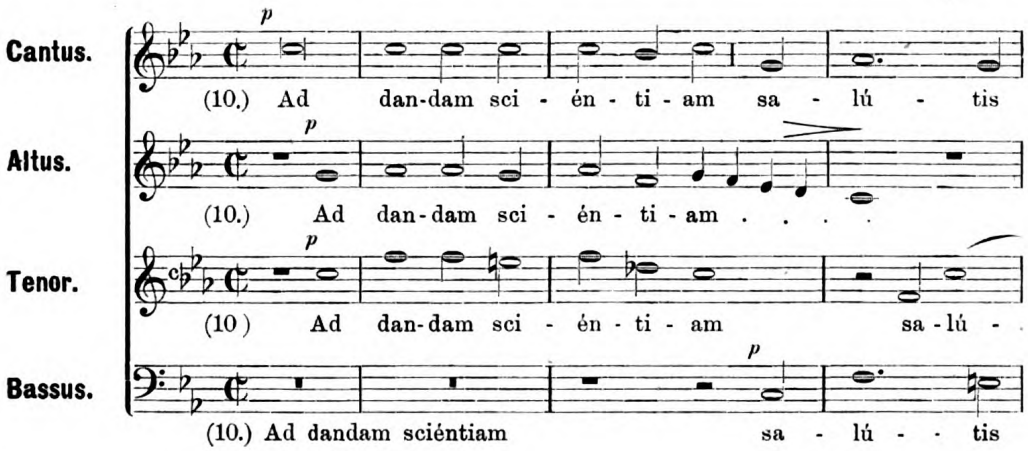


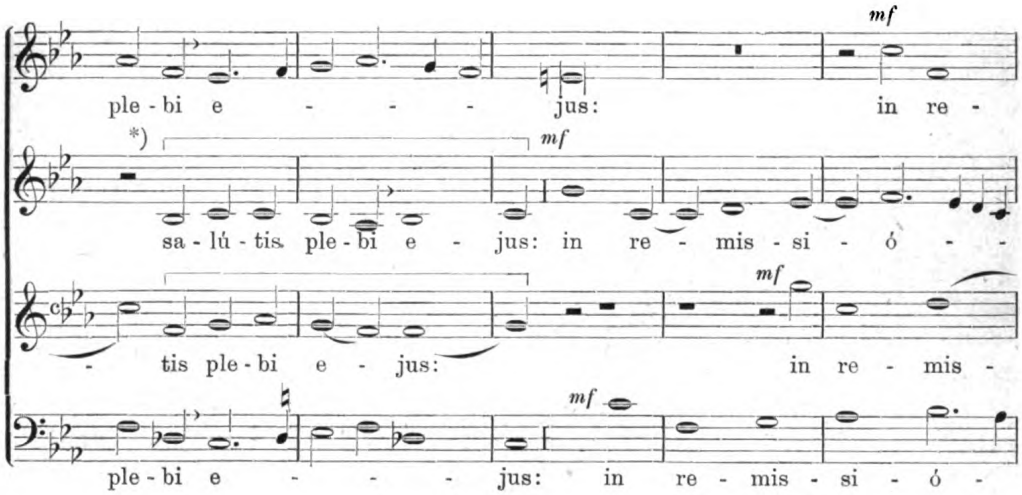


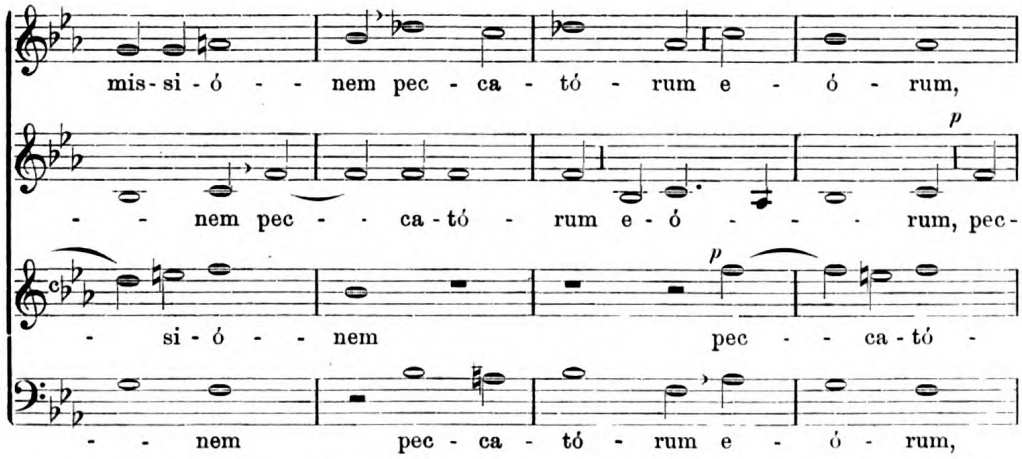
9. Et tu puer *(ut supra)*.

*) Bei den 3 unter Klammer stehenden Noten wurden die Stimmlagen von Alt und Tenor des Originals vertauscht. D. R.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

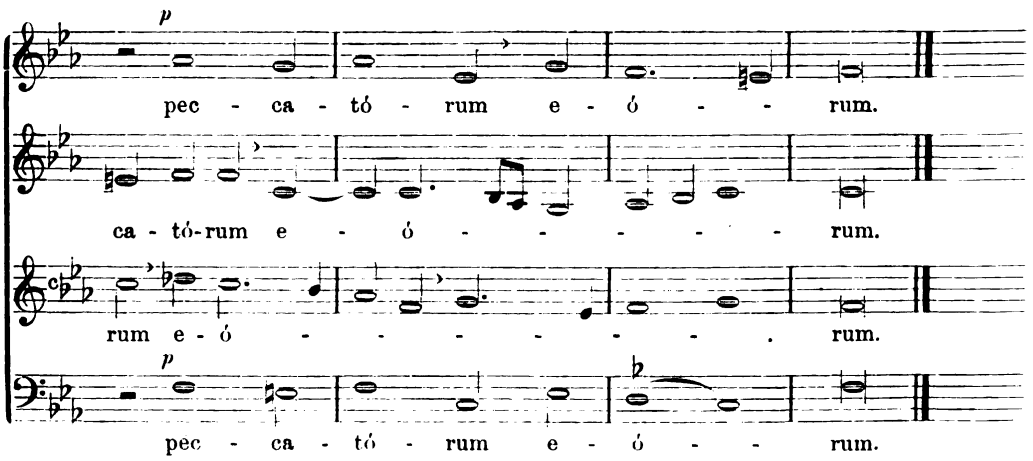




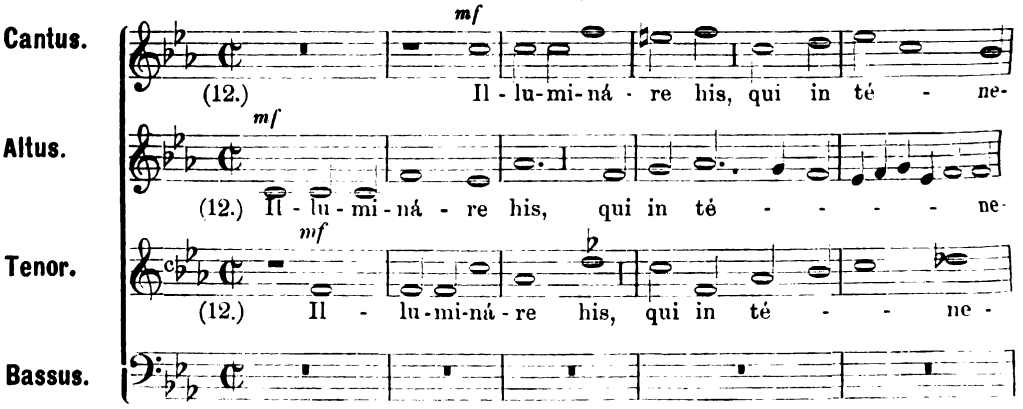


*) Mehrere der in Alt und Tenor unter Klammer stehenden Noten wurden, der tiefen Lage der Altstimme im Original wegen, ausgetauscht. D. R.

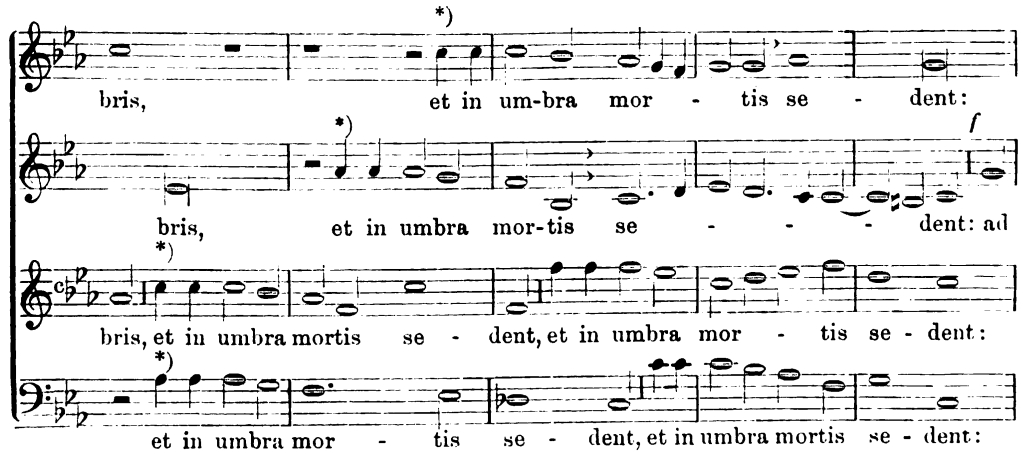
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



11. Per víscera *(ut supra).*

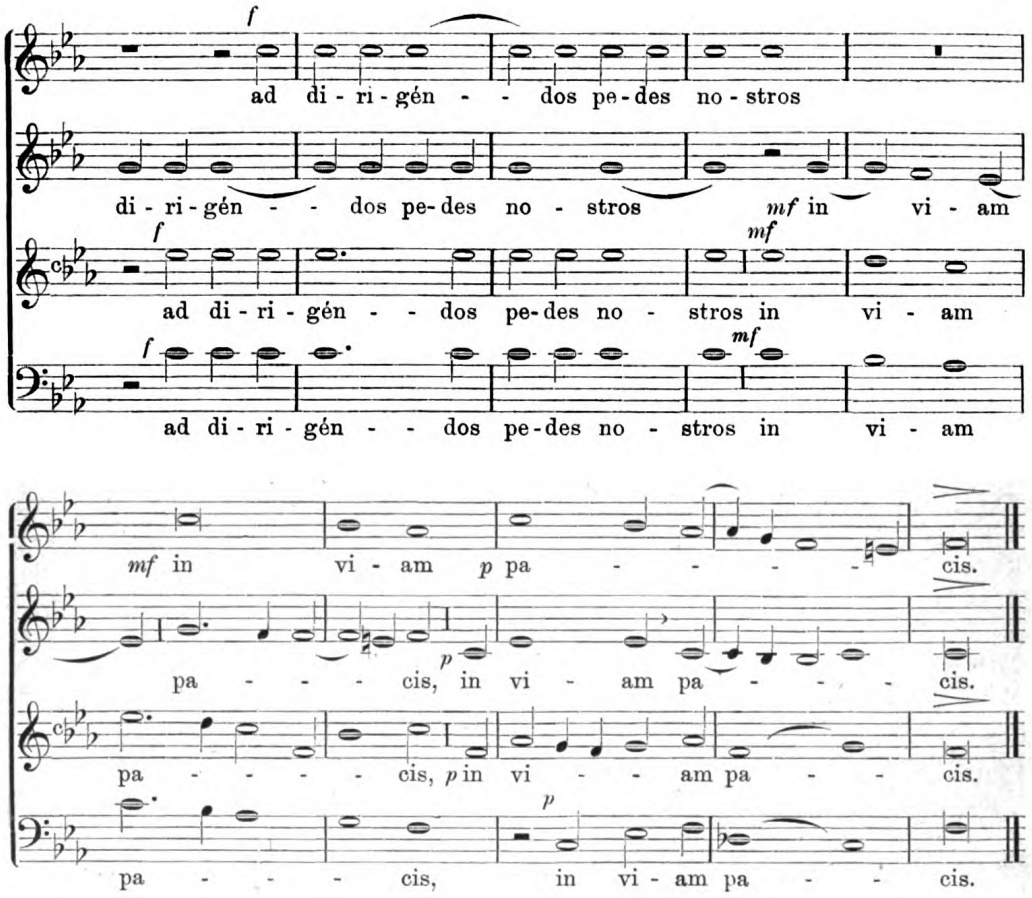


(18.) Illumináre his, qui in ténebris

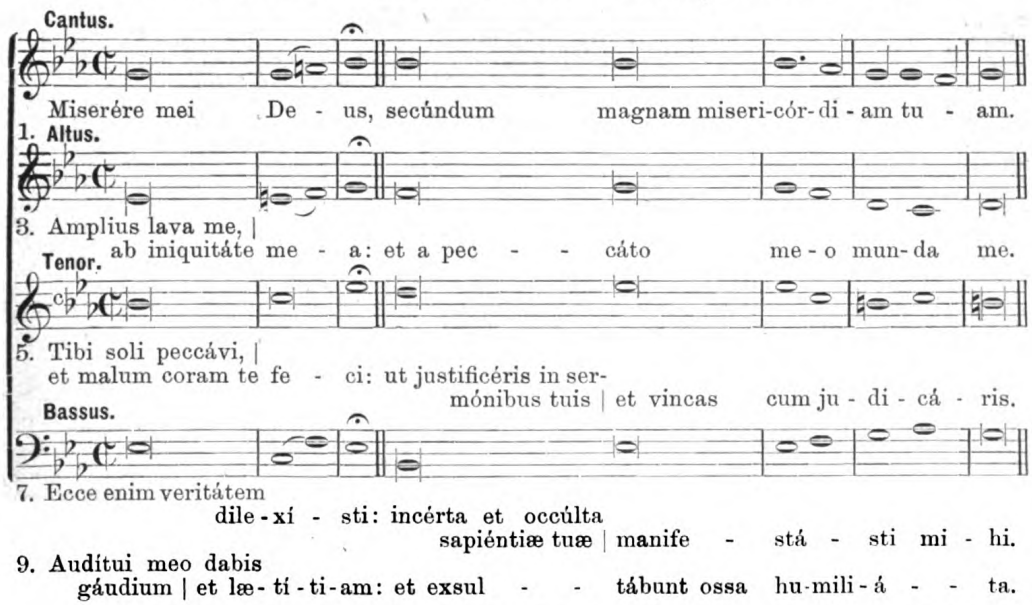


*) Im Original fehlt dieses *et* in allen Stimmen; die 𝅗𝅥 wurde also in ♩ ♩ geteilt. D. R.

Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



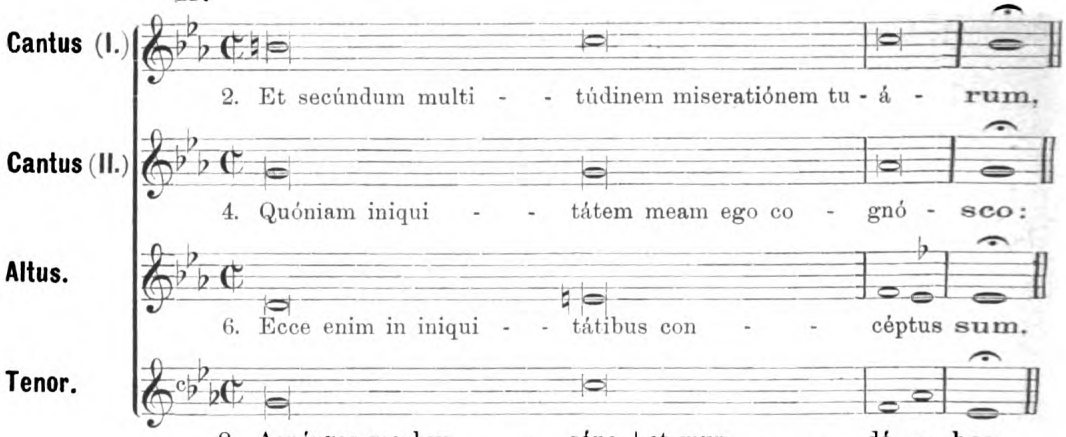
A. 14. Ps. 50. Miserere mei Deus.*) (fol. 31b—34.)

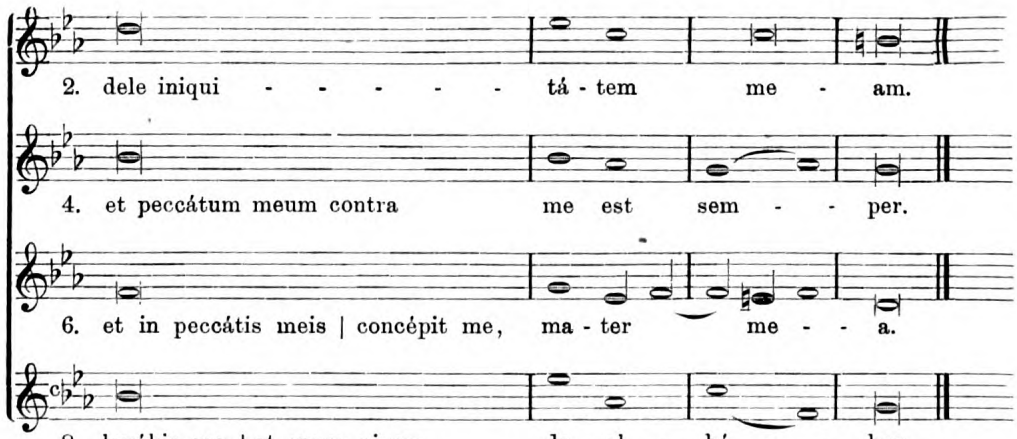


* Jeder ungerade Vers dieses Psalmes ist im Original genau in Mensur gebracht über zwei, nur am Anfange und am Schlusse ganz wenig verschiedene Cadenzformen (Falsibordoni);

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

B.

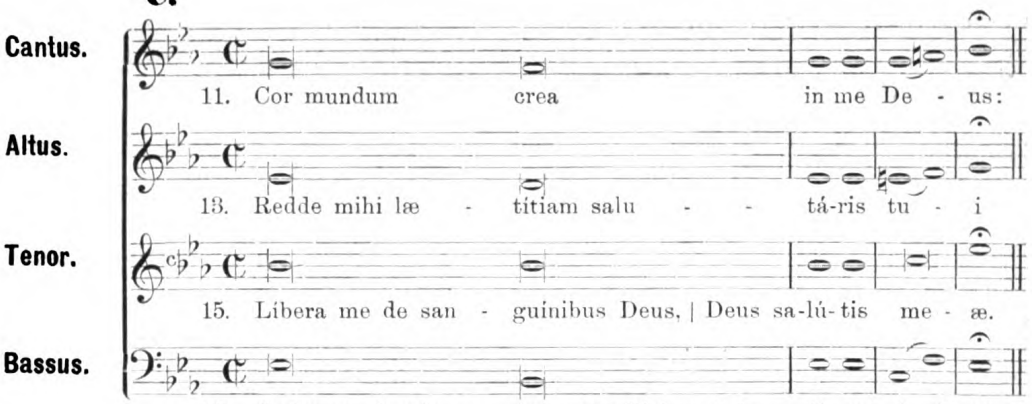


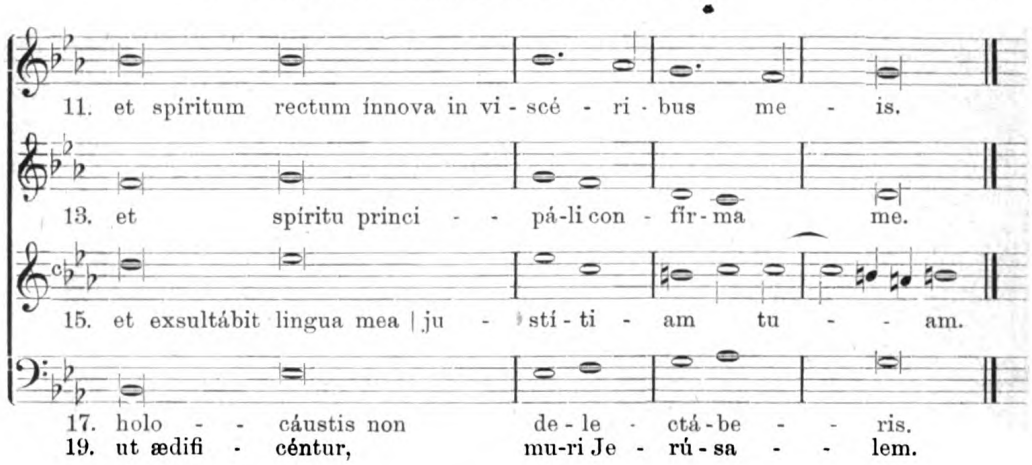


der eine ist für den 1., 5, 7., 11. und 13. Vers verwendet, der andere für den 3., 9., 15, 17. und 19. Für die geraden Verse steht fol. 34 ein neuer Falsobordone ohne Mensur. Die Redaction glaubte nnn in dieser, für praktische Aufführung eingerichteten Ausgabe vom Original in der Weise abweichen zu sollen, dass sie unter **A** dem einen der zwei ähnlichen Falsibordoni den 1., 3., 5., 7. und 9. Vers, dem anderen unter **C** die Verse 11, 13, 15, 17 und 19 unterlegte. Zwischen beiden ist unter **B** der Falsobordone für höhere Stimmen (2 Sopr., Alt und Tenor) mit den Texten der geraden Verse (2 bis 20) eingeschaltet. Wo die Kräfte für zwei Chöre fehlen, können entweder die geraden oder ungeraden Verse auf einem Tone (etwa g) nur recitiert werden. Die Transposition erfolgte gegenüber den Schlüsseln des Originals in die kleine Oberterz.

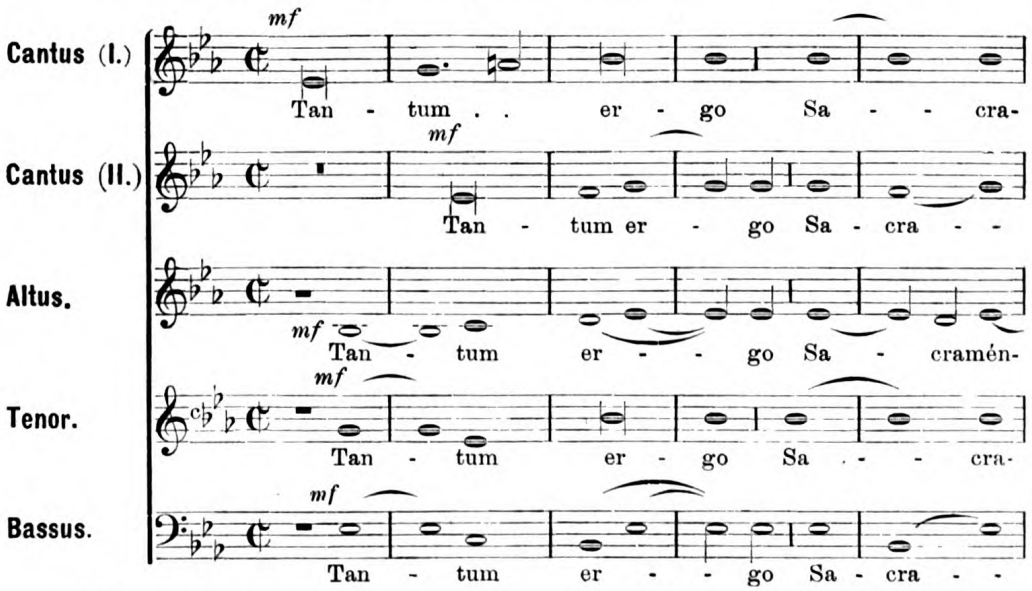
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

C.

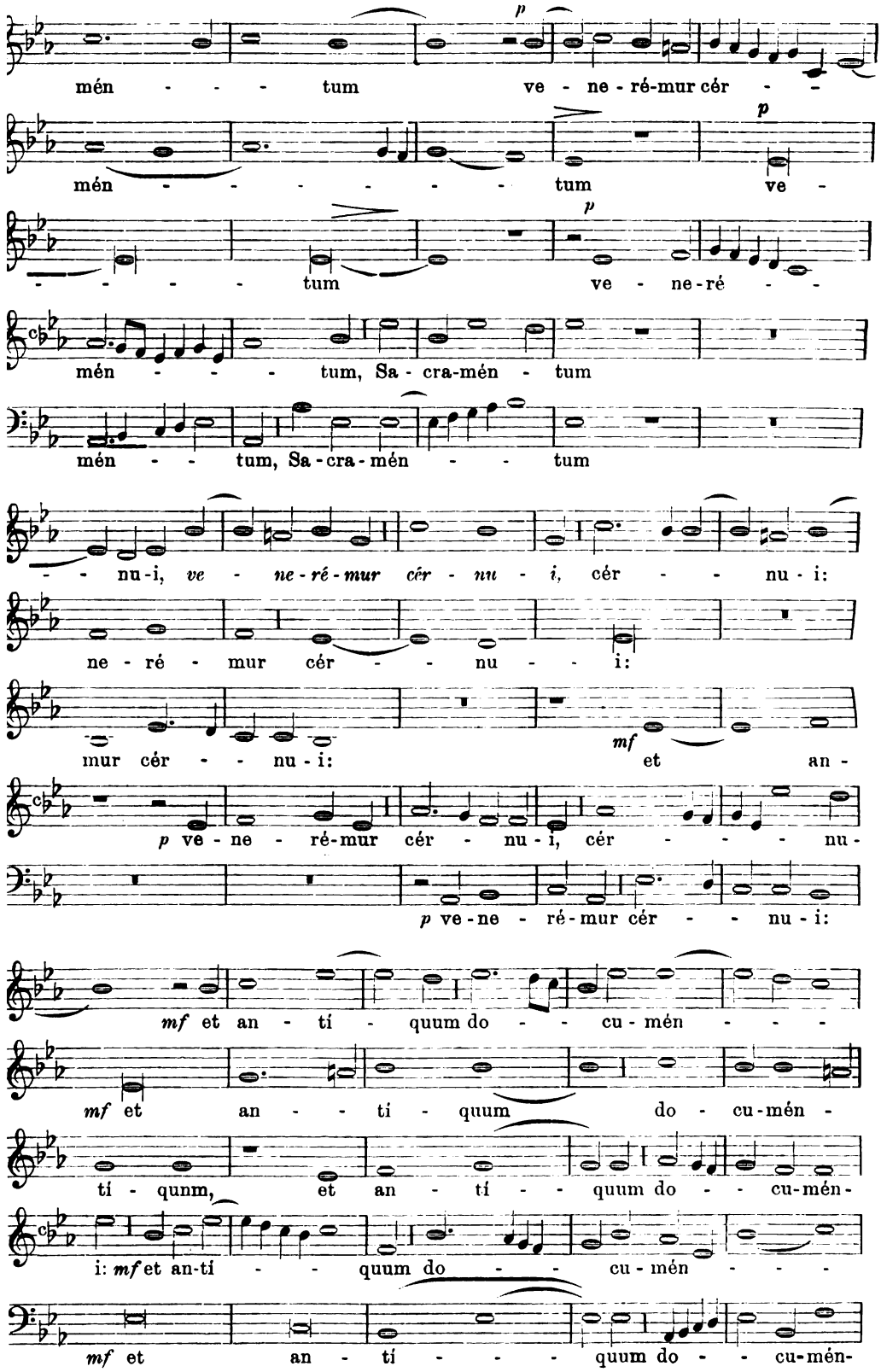




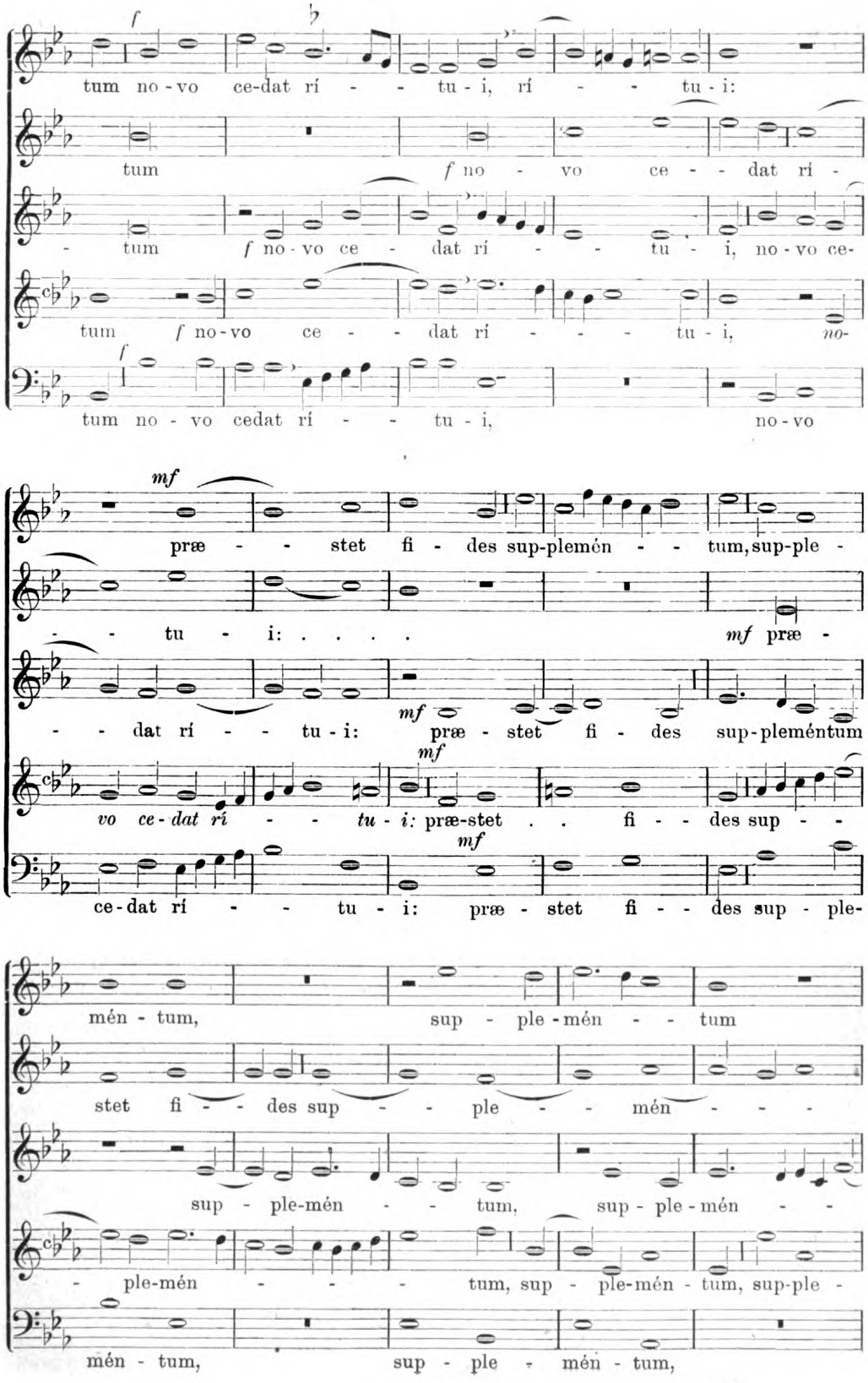
15. In elevatione Corporis Christi. 5 voc. (fol. 35ᵇ.)



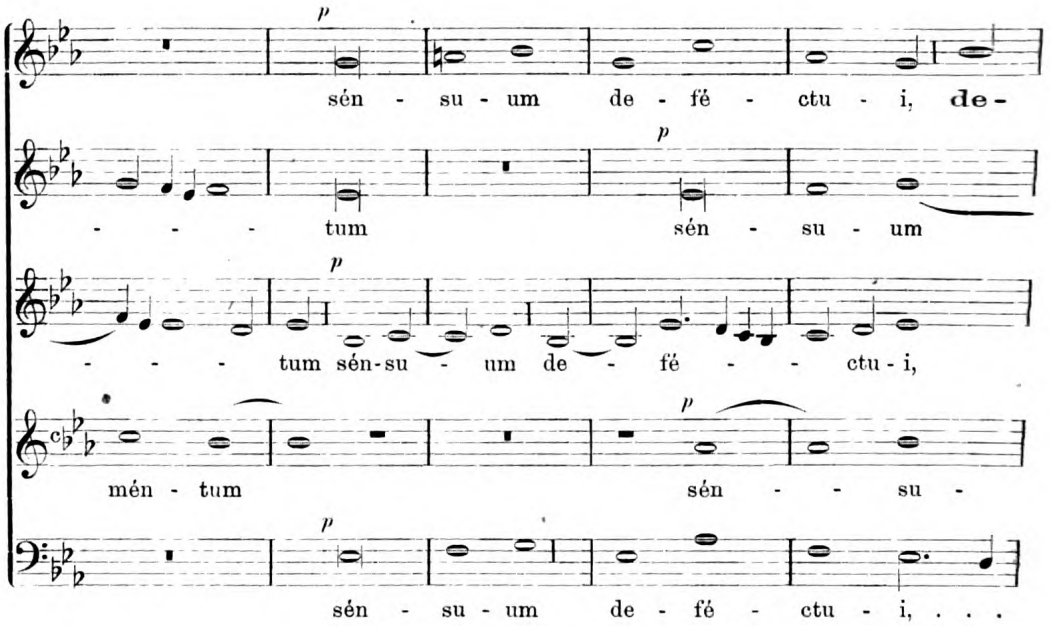
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

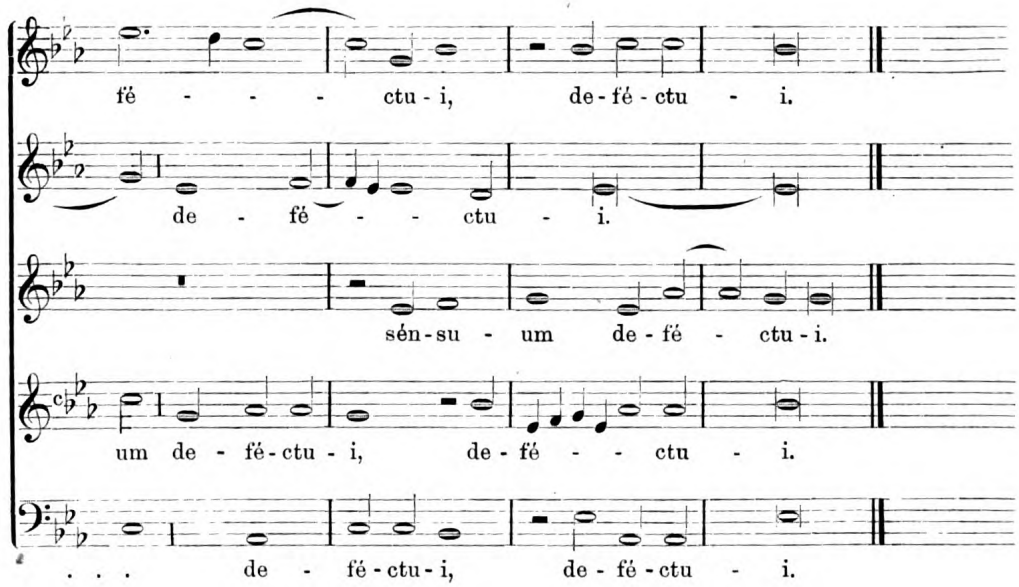


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google





Finis Feriæ V.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abhandlungen und Aufsätze.

Der Mensural-Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen

(Codex MS. 1494 der Leipziger-Universitätsbibliothek),

aufgefunden und beschrieben durch Dr. Hugo Riemann.

Gelegentlich einer gründlichen Durchsuchung der Bücherſäle und Handschriften-Kataloge der Leipziger Universitätsbibliothek für meine Studie: „Notenschrift und Notendruck“ [1]) (Leipzig, C. G. Röder 1896) fiel mir durch gütige Vermittlung des überaus liebenswürdigen und hilfsbereiten Konservators der Handschriften, Herrn Hofrat Dr. Förstemann, zu meinem nicht geringen Erstaunen, ein stattlicher Manuskriptband mit mehrstimmigen Tonsätzen in die Hände, in welchem ich sofort ein unschätzbares Sammelwerk von Kompositionen besonders deutscher Meister aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erkannte. Der alles und — nichts sagende Titel „Liber musicus“, unter welchem dasselbe im Katalog eingetragen ist, hat wohl die vielen Forscheraugen, welche auch die Leipziger Bibliotheken nach Mensuralmusik durchsucht haben mögen, über die Wichtigkeit des Bandes hinweggetäuscht. Merkwürdig bleibt es immerhin, daß bei der großen Seltenheit aller handschriftlichen Mensuralmusik aus der Zeit um und vor 1500, dieser bereits in dem 1686 gedruckten Fellerschen „Catalogus librorum mss. bibl. Paulinæ in universitate Lipsiensi“ unter Nr. 800 der Bibliothek des Großen Fürstenkollegs als „Liber musicus“ aufgeführte Codex, der aber, wie ich nachweisen werde, seit beinahe 400 Jahren in Leipzig liegt, noch niemals einer eingehenderen Prüfung unterzogen worden ist, zumal er auf dem Rückenschilde des Originaleinbandes in großer Schrift den verräterischen Titel: „MENSVRA“ trägt.

Es handelt sich bei meinem Funde nicht um eine immerhin auch wertvolle Sammlung alter Handschriften von anderweit bekannten und seither durch Druck vervielfältigten Werken, sondern der Codex bedeutet eine ganz wesentliche Bereicherung unseres Besitzstandes an Denkmälern der kontrapunktischen Kunst vor 1500. Allein schon die Thatsache, daß derselbe eine größere Anzahl (9) bisher unbekannte Tonsätze Adams von Fulda enthält (teils mit vollständiger Namensüberschrift, teils nur mit „Adam“ oder A. F. bezeichnet), des seinerzeit so hoch angesehenen deutschen Meisters, von dem wir bisher so wenig kennen, daß sein in Gerberts „Scriptores“ (III) abgedruckter Traktat (Musica) für uns beinahe die alleinige Unterlage seiner Wertschätzung abgab, verleiht dem Codex eine hervorragende Bedeutung. Außer Adam von Fulda sind in dem Sammelbande noch eine Anzahl anderer, zum Teil bisher gänzlich unbekannter, deutschen Meister des 15. Jahrhunderts vertreten, nämlich Heinrich Isaak, dessen zweifelhaft gewordenes Deutschtum nun wieder sehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt, Heincz Finck (auch Heincz Vinck oder abgekürzt H. F. oder H. V. geschrieben, wie Isaak auch als H. Y.), Conrad Rupsch (dessen Name in Eitners Bibliographie stehen sollte, da er bei Ott 1537 mit einem Hæc dicit Dominus, 6 voc. vertreten ist [Nr. 12; der Name steht nur in der Baßstimme], Paulus de Rhoda (auch als P. von R.) sowie noch drei weitere, nur durch die

[1]) Das Referat über dieses Werk siehe im zweiten Teile des Jahrbuches. D. R.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Anfangsbuchstaben angedeutete: Rud. H (ohenems?) und B. H. (Bälthasar Hartzer?) und M. S. (wahrscheinlich Magister Stoltzer!). Die große Zahl dreistimmiger Tonsätze (sogar fünf der Messen sind dreistimmig) läßt darauf schließen, daß ein erheblicher Teil der Werke in die Zeit von 1450—1475 zu setzen ist, aus welcher wir so gar wenig kennen. Eine Messe im III. Kirchenton mit der besonders sorgfältig geschriebenen Autorangabe „Verbenet" erinnert uns schmerzlich an die, wie es scheint, nun für lange in Wien vergrabenen Trienter Codizes aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, deren einer (Cod. 87) sieben Tonsätze eines Joh. Verbene („? sehr undeutlich" bemerkt Dr. Haberl) enthält. Wie, wenn dieser Joh. Verbene, unser Verbenet und der faktisch beinahe unbekannte Jean Verbonnet eine und dieselbe Person wären? Für einen Schüler Okeghems würde derselbe dann freilich nicht mehr gelten können, wofür indes auch eigentliche Beweise gar nicht vorhanden sind. Außer Verbenet sind von ausländischen Meistern nur genannt die bisher gänzlich unbekannten Aulen (?), V. Florigal und Ranlequin de mol.

Unser Manuskript ist ein stattlicher Band von 260 Blättern (130 einmal gebrochenen Bogen eines mäßig großen Folio 305 × 210 mm), in Holzdeckel mit defekten Schließen und starkem breitem Lederrücken, merkwürdig gut erhalten. Man kann getrost behaupten, daß die Handschrift heute noch in demselben Zustande ist, wie vor beinahe 400 Jahren, als sie eingebunden wurde; denn alle Defekte, Wasserflecken, Bruchstellen (von früherem weiteren Zusammenlegen herrührend) waren, wie ganz unverkennbar ist, bereits vor dem Einbinden vorhanden.

Einer für den heutigen Bibliographen so wertvollen Gepflogenheit zufolge befindet sich auf dem Deckblatte des Schlußdeckels der datierte Vermerk über die Kosten des Einbandes. Derselbe lautet:

„Præsentis libri ligatura comparata est per magistrum nicolaum apel de königshufen in studio Lipzcensi 3 gr. anno 1504 die S. Aegidij."

Wir wissen also zunächst bestimmt, daß der Band, so wie er uns vorliegt, im Jahre 1504 auf Kosten des Magister Nikolaus Apel in Leipzig gebunden wurde. Eine Anzahl anderer, nur wenig jüngerer Datierungen, finden sich auf der Innenseite des Vorderdeckels und der Vorderseite des ersten Blattes der ersten Lage. Den Anfang macht die Eintragung eines Gedichtes, das vermutlich von dem ersten Besitzer, bezw. Sammler und zum größten Teile Schreiber der Handschrift herrührt, auf welchen sich die folgende über- und nochmals untergeschriebene Notiz bezieht: „Obiit homo, qui pronuntiavit subscripta in sexta feria, quæ erat altera dies post S. Andreæ (hoc est prima die Decembris) mane circa horam tertiam anno salutis 1508. Das Gedicht lautet:[2])

Die frawe von himel ruff ich an
In diesen großen noeten mein,
Gein got ich mich vorschuldet habe,
Bit, das ich seye der diener dein
Gein deinem kinde!
Maria wende
Seinen zcorn von mir!
Alle mein zuflucht hab ich zu dir —
Hilff balde, ich forcht, der tode kompt schier!

Maria, mein beschirmerin,
Du mutter gots und jumpfraw zcarth,
Wie gar betrübet sein alle mein sinne,
Wenne ich bedenck des todes farth
Vnd sterbe aus angest,
Du mir erlangest,
Was mir zcugeburet:
Zcu bedencken, was mein sele anruret,
Nach hat mich mein freyer will vorfuret.

Darumb heldt für, du reyne meydt,
Ablas meiner sunde erwirbe,
Weil dir deyn sone doch nichts versaget,
Vnd ich nicht weys und wenn ich stirbe:
Szo trag ich doch
Der rewe noch
Vnd begere genade;
Auß rechtem vorsacze ich uff mich lade:
Hilff, das der leyp der sele nicht schade.

Anno 1505 altera die post S. Lucie.

[2]) Zum besseren Verständnis dieses alten Marienliedes (s. Dr. W. Bäumker, das kath. Kirchenlied, Freiburg, Herder I. und II. Band, besonders I. B. S. 51, wo in der Bibliographie „die Fraw vom Hymel" bereits in einem Straßburger Druck von 1470 nachgewiesen ist, während S. 55 „die fraw von himel, mit 4 stimmen" [Wolfgang Huber, 1504, Münchener Staatsbibl. Mus. pract. 156] erwähnt wird und S. 58 ein offenes Druckblatt mit Noten aus dem Jahre 1515 das Lied beginnt: „Dich frau vom himel ruf ich an"), läßt die Red. des kirchenmus. Jahrbuches den Text aus Franz M. Böhmes altdeutschem Liederbuch, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1877 abdrucken. Böhme teilt S. 702 Melodie und Text des Marienrufes aus Mich. Vehe's kathol. Gesangbuch von 1537 mit und fügt S. 703 die „protestantische Verwendung der Melodie" aus Triller (1555) an. Die Korrektur der im Leipziger Codex korrumpierten Stellen ist darnach leicht zu bewerkstelligen; das bei Bäumker, Böhme, Wacker-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das Gedicht ist zwar datiert, doch schwerlich autograph; denn der Schreiber hat das Metrum durch überschüssige Silben entstellt, auch Reime verdunkelt. Das „pronuntiavit subscripta" kann aber trotzdem besagen, daß es der Dichter des Liedes ist, dessen Todestag uns mitgeteilt wird. Seinen Namen freilich erfahren wir nicht.

Daß der Sammler der Handschrift zugleich der Schreiber des größten Teiles derselben gewesen ist, scheint mir ziemlich sicher; denn wir haben nicht ein von einem handwerksmäßigen Kopisten kalligraphisch hergestelltes Chorbuch zum Auflegen und Daraussingen vor uns, sondern vielmehr eine Sammlung zu Studienzwecken, wie unzweifelhaft daraus hervorgeht, daß oft eine oder mehrere Stimmen auf der Vorderseite des ersten oder der Hinterseite des zweiten Blattes ihre Stelle gefunden haben, anstatt daß alle auf zwei einander gegenüberstehenden Seiten bei einander stehen, wie es für ein wirkliches Chorbuch unerläßlich ist. Gelegentliche kurze Notizen zur Notierung beweisen, daß der Schreiber ein Gelehrter und Musiker war, z. B. „forte hic nondum transponi" zu Nr. 36, das sogar den Gedanken nahe legt, daß der Schreiber zugleich der Komponist eines Teiles der anonymen Nummern ist. Einzelne der von anderen Händen herrührenden Stücke mögen wohl sogar von dem Sammler pietätvoll konservierte Autographen sein.

Die ferneren Eintragungen auf der Rückseite des Vordeckels und der Vorderseite des ersten Blattes sind datiert aus den Jahren 1510, 1517 und 1519; dieselben sind:

2) [nicht datiert], Hymne O gloriosa domina (7 viergliederige Langzeilen [Strophen.])

3) [datiert 1510] Gaudent in hac die agmina etc. Anfang neumiert auf drei Linien, sodann eine deutsche Paraphrase dieses Textes: „An dem tage frewet sich gantz sere — Alle himmelischen here" u. s. w.

4) [datiert 1517] Hymnus de S. Kiliano „Fons sapientiæ corona præsulum... Chilianum, patronum Francorum."

5) [datiert † 1519 die Jovis ultimo martij] Hymnus: „Adoranda veneranda trinitatis est usia", darunter: „Talis est dilectus meus" etc. mit Neumierung (Citat aus dem „Hohen Lied": ‚Cantic. 5. capite prope finem').

Die vierte Eintragung weist auf die Diözese Würzburg hin, deren Patron der heil. Kilian ist; es mag das als ein vorläufiger Anhaltspunkt für die Beantwortung der Frage gelten, welche Gegend Deutschlands die engere Heimat unseres Codex gewesen ist (ohne aber zu übersehen, daß der Codex bereits seit 1504 in Leipzig lag; aber der Magister Apel war selbst aus Königshofen im Grabfeld [Unterfranken] gebürtig.)

Daß der Buchbinder im Jahre 1504 nicht leeres Papier, sondern vielmehr eine Sammlung handschriftlicher Musikalien gebunden hat, unter denen nur einzelne unbeschriebene Blätter sich befanden, ist an sich wahrscheinlich, läßt sich aber bestimmt erweisen. Für ein erst noch zu schreibendes Buch würden jedenfalls Lagen gleicher Stärke, auch nicht verschiedene Papiersorten durch einander verwendet worden sein; die Lagen sind aber von auffallend ungleicher Stärke (s. unten), auch sämtlich schon

---

nagel u. a. (Ludw. Uhland teilt in seiner Liedersammlung S. 835 sieben Strophen mit nach Druckblatt v. 1515) nachgewiesene Material reicht hin, allein über dieses Lied eine Spezialstudie anzustellen, und die Wandlungen von Text und Melodie zu beobachten. Behe-Böhme bringen folgende Lesart in drei Strophen:

1) Dich fraw von himel ruf ich an
in diesen großen noeten mein!
Gen gott ich mich verschuldet han:
sprich: daß ich sei der diener dein!
Von deinem kind
Maria wend
sein zorn von mir!
tröstlich zuflucht hab ich zu dir,
hilf bald! ich forcht der tod kom schir.

2) Maria, mein beschirmerin,
du mutter gotts und jungfraw zart,
Wie gar betrübt sind all mein sin
so ich gedenk an todes fart!
Und stirb vor angst,
daß mir vorlangst
hett wol gebürt
zu bedenken, was mein sel anrürt,
mich hat doch freier will verfürt.

3) Darumb halt für, du reine magd,
der sünden ablaß mir erwirb!
Dieweil dein kind dir doch nichts versagt,
und ich nit weiß nu wann ich stirb,
So trag ich doch
der rewen joch
und bger genad,
rew, buß, fursatz ich uf mich lad.
hilf, daß der leib der sel nit schad!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vor dem Einbinden peinlich foliiert in der Weise, daß jede neue Lage einen neuen Buchstaben (a—y, ohne u und w) bekam, innerhalb der Lagen aber mindestens bis zum ersten Rückblatt die Bögen nummeriert wurden, zur genauen Kontrolle, daß kein Bogen fehlte. Daß diese Originalfoliierung vor dem Einbinden stattfand, erweist sich daraus, daß der Buchbinder sie zum Teil weggeschnitten hat. Die Kontrolle der leeren Blätter ergibt, daß dieselben durchweg Rückblätter sind, deren Vorderblätter beschrieben sind, so daß die Einsicht kaum abzuweisen ist, daß der Gesamtinhalt des Bandes (abgesehen natürlich von den erwähnten Eintragungen zu Anfang) vollständig oder doch fast vollständig vorlag, als der Buchbinder sein Werk that. Die starke Abnützung mehrerer Lagen (siehe unten) berechtiget wohl (in Anbetracht der Zähigkeit des alten Papieres) zu der Annahme, daß diese wenigstens noch zehn bis zwanzig Jahre älter sind als der Einband. Wir kommen daher zu dem Schlusse, daß der Kodex im Laufe des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts geschriebene Manuskripte enthält. Die Wasserzeichen bestätigen diesen Schluß vollkommen, wie mir festzustellen gelang. Für die hauptsächlich zur Verwendung gelangten Papiersorten habe ich datierte Belege in der von R. Kirchhoff angelegten Sammlung in der Bibliothek des Buchhändler-Börsenvereins zu Leipzig gefunden, die von Leipziger Stadtrechnungen herrühren und die Jahreszahlen 1481, 1482 u. 1483 tragen. Auch Haußmanns Studie über Albrecht Dürers Holzschnitte ꝛc. (1862) und Lichatscheffs Werk über die Wasserzeichen in Dokumenten der russischen Staatsarchive ergeben die gleiche Zeitbestimmung. Die Papiersorten sind süddeutschen Ursprunges (Ravensburger Fabrikat [Kirchhoff]).

Einen weiteren Hinweis auf die engere Heimat des Codex finde ich in einem Papierfetzen, der im Lage j zwischen Blatt 1 und 2 liegend mit eingebunden wurde. Da derselbe auch eine Notenzeile von der Haupthand des Codex enthält, so sind die Federproben auf dem Zettel für uns von Interesse, welche Namen aus Mitteldeutschland nennen: „Wir Aenche lantgreffeyn zcu Henneberch“ und „Wir Rudolf von Hohenems“ (eine Messe im Codex ist gezeichnet Rud. H.?!). Jedenfalls möchte ich auf die enge landschaftliche Zusammengehörigkeit der Namen Fulda, Henneberg, [Hohen-] Ems, Rhoda und Königshofen aufmerksam machen.

Der Magister Nikolaus Apel aus Königshofen i. Gr. ist kein Unbekannter; unter gütiger Assistenz des Herrn Hofrats Förstemann konnte ich seine Personalien aus Zarncke „Die urkundlichen Quellen zur Geschichte der Universität Leipzig“ (Abhandlungen der königl. sächsischen Ges. der Wissenschaften III), Bruno Stübel „Urkundenbuch der Universität Leipzig 1879“, aus: „Theologische Promotionen an der Universität Leipzig 1428—1539“ (zum Rektoratswechsel 1890) und Eck's „Symbolae ad historiam litterarum Lipsiensem“ II. (1787) ziemlich genau feststellen. Darnach war Nikolaus Apel aus Königshofen (Konigshofen in Campo fossato [Zarncke], Kunigishoffen, Kongishoffen [Promot.], Koenigkhoffen, Konungishoven [Stübel]) im Liber Nationis Bavaricæ eingetragen, erlangte 1494 das Bakkalaureat, wurde im Sommer 1497 Magister artium, erwarb die niederen theologischen Grade 1504 (Curs.) und 1506 (Sent.), wurde am 16. Oktober 1507 ordentlicher Professor der Philosophie (in consil. facult. ass.), war im Winter 1508/09 zum erstenmal Dekan der philosophischen Fakultät (zum zweitenmal 1514/15), im Sommer 1514 zum erstenmale Rektor (zum zweitenmal im Sommer 1522) und 1518 Procancellarius. 1523 wurde er Lizenziat der Theologie. 1513 trat er in das Collegium principum majus (Großes Fürstenkolleg) ein. In einer nicht datierten Eingabe (Stübel S. 276) unterzeichnet er sich kurzweg als Magister Nicolaus Konungshoven. Eine Anzeige seiner Vorlesungen (Stübel Seite 374) lautet: „D. magister Appel de Koenigkhoffen, baccalaureus theologiæ legit libros ethicorum, politicorum, œconomicorum et habet pro una mutatione 9 fl.“ 1535 war Apel noch aktiv (Stübel S. 508) und starb 1537 (Eck II. S. 9). Wir haben jedenfalls anzunehmen, daß der 1504 auf Kosten Apels gebundene, also doch wohl ihm gehörige Codex spätestens nach seinem Ableben (1537) in die Bibliothek des Großen Fürstenkollegs gekommen ist. Daß er schon 1504 der Bibliothek gehörte, ist wohl nicht wahrscheinlich, weil sonst schwerlich noch die Eintragungen späterer Jahre hätten stattfinden können.

Leider vermochte ich nicht festzustellen, ob Apel selbst Musiker von Fach war, und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ob er Musik lehrte; unwahrscheinlich ist das aber nicht. Apels Geburtsort war alter Hennebergischer Besitz; der um die Zeit der Abfassung der Handschrift in Fulda regierende Fürstabt war ein Graf von Henneberg (Johann II. 1476—1507; vgl. Arnd: Geschichte des Hochstiftes Fulda 1862 S. 98). Vielleicht war Nikolaus Apel, ehe er die Leipziger Hochschule bezog, Klosterschüler zu Fulda oder doch in einem der Klöster der Gegend? Vielleicht hat er gar zu Füßen Meister Adams von Fulda gesessen? Von diesem wissen wir freilich kaum, ob er überhaupt jemals in Fulda gelehrt hat. Zwar sagt Gerbert (Script. III, 329) von ihm: „Celebratum etiamnum est apud Fuldenses Adami nomen", doch ohne sonstigen Anhaltspunkt über die Zeit seines Wirkens und die Art seiner Stellung zu geben. Daß er selbst sich in seinem Traktate Adamus de Fulda nennt, und daß er unter diesem Namen berühmt geworden ist, beweist im Grunde nur, daß er wohl aus Fulda stammte. Um die Zeit der Abfassung seines Traktates (1490) war Adam an einem (weltlichen oder geistlichen?) Fürstenhofe angestellt (er bezeichnet sich selbst als musicus ducalis und klagt darüber, daß ein bei Hofe Angestellter nicht sich, sondern den Fürsten lebe —). Vielleicht war sein „Herzog" der Bischof von Würzburg (die Würzburger Bischöfe nahmen den Titel eines Dux Franconiæ orientalis in Anspruch); doch kann man auch an einen der bayerischen Höfe denken. Adam erzählt dem Konsistorialadvokaten Joachim Luntaler (Amico fautorique singularissimo), dem er sein Werk „De musica" widmet, daß er sein Versprechen, dasselbe zu schreiben, später erfülle, als jener mit Recht wohl erwartet habe; allein es habe ein Unstern darüber gewaltet. Nachdem seine Arbeit längere Zeit geruht (tanto tempore manum calamo detraxerim), habe er sich, wie Luntaler wisse, von Passau nach dem nahen (drei Stunden entfernten, am Inn gelegenen Benediktinerkloster) Vormbach (Formibacense) begeben, um sein Werk zu vollenden (rei perficiendæ causa). Er habe auch zwei oder drei Sexternionen (Sexterniculos) fertig gebracht, die ihm aber entwendet und von einem andern ungeschickt benutzt worden seien (male rescriptos); um nun dem Freunde nicht etwas zu senden, das ihm vielleicht gar schon in der fehlerhaften andern Fassung zu Gesicht gekommen sei, habe er von neuem angefangen. Diese Mitteilungen berechtigen wohl zu dem Schlusse, daß Adam 1490 nicht mehr jung war. Er nennt ja auch Dufay (gest. 1474) und Busnois (gest. 1481) seine Zeitgenossen (circa meam ætatem). Daß er auch als Tonsetzer bereits 1490 eine Vergangenheit hatte, geht aus der Bemerkung hervor, die er gegen die proportionalen Notierungen und Rätselkanons richtet; nachdem er vor Geheimniskrämerei und Überkünstelung gewarnt, sagt er ganz offen, daß er dergleichen zwar selbst gemacht, aber damit mehr seinen eigenen Unverstand dokumentiert als die Kunst gefördert habe (magis ignorantiam meam indicans quam artis quid informans). Die Kompositionen Adams im Leipziger und Berliner Kodex stimmen vortrefflich zu dieser Präcisierung seines Standpunktes gegenüber den seiner Zeit aufkommenden Künsteleien der Niederländer. Somit dürfte das Geburtsjahr Adams von Fulda wohl noch hinter 1450 zurückzudatieren sein. Daß der angesehene Komponist Adam von Fulda mit dem erst 1493 gebornen Theologen Adam [Krafft] von Fulda, der 1537 die Schmalkaldener Concordienformel mit unterzeichnete, nicht identisch ist, beweist der Leipziger Kodex unwiderleglich; denn gerade die mit Adams Namen gezeichneten Tonsätze waren ganz bestimmt bereits in denselben eingetragen, als er gebunden wurde. Krafft wäre damals 11 Jahre alt gewesen. Die bezügliche Notiz in den Lexicis von Schilling und Mendel ist also zu streichen. Das 1512 zu Wittenberg gedruckte Werkchen „Ein ser andechtig Büchlein aus heiligen Schriften und Lehrern von Adam von Fulda in teutsch Reimen gesetzt" (Ex. in der Stadtbibliothek zu Hamburg, z. Z. mir hier vorliegend) wird von E. Weller (Panzers Annalen der ältesten deutschen Litteratur a. 1512, Nr. 680) mit Bestimmtheit Adam Krafft zugeschrieben, „der später hessischer Hofprediger war."

Lange war Adams einzige bekannte Komposition das von Glarean in seinem Dodekachordon Seite 261 mitgeteilte 4st. „O vera lux et gloria," von welchem Glarean sagt: „Sequens cantio Adam ab Fulda est Franci Germani patriis etiam verbis elegantissime composita ac per totam Germaniam cantatissima."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Glarean berichtet ausführlich, daß er des internationalen Charakters seines Werkes willen der schönen Komposition lateinischen Text untergelegt habe, und wie schwer das gewesen sei, wenn er überall der Melodie zu ihrem Rechte verhelfen wollte.[3]) Mit dem deutschen weltlichen Text „Ach hülff mich leid vnnd senlich klag" ist dieselbe zuerst in Arnt von Aichs Liederbuch ohne Namensnennung abgedruckt, später kam sie mit kirchlichem Text in die protestantischen Gesangbücher. 1889 brachte Eitner in den Monatsheften die Beschreibung der Berliner Handschrift Mus. Z. 21, in welcher er sechs Kompositionen Adams von Fulda annimmt (es sind aber sogar sechs [nicht fünf] mit A. F. und eine mit A. Fulda gezeichnete). 1893 (im 25. Jahrgang) fügt er S. 183 aus St. Gallen und Augsburg weitere Stücke bei. Unser Codex vermehrt die Zahl der wahrscheinlich dem Mönche von Fulda angehörigen Kompositionen ganz erheblich, auch wenn nur diejenigen gezählt werden, welche vollständig mit Adam de Vulda (3) und Adam von Fulda (2) signiert sind; vgl. das Autorenverzeichnis S. 23.[4])

Die genaue Vergleichung des Berliner Codex mit dem Leipziger nach vollständiger Spartierung beider verspricht noch eine Reihe weiterer Aufschlüsse außer denen, welche ich bereits bisher gewinnen konnte. Legt man die beiden Codices neben einander (ich habe sie z. Zt. neben einander liegen), so ist schon die äußere Übereinstimmung im Format, Umfang und Einband äußerst frappant. Auch die Papiersorten des Berliner Codex sind bis auf ein paar am Anfange und Ende eingeheftete, nicht beschriebene Sexternionen, welche als Wasserzeichen die päpstliche Krone zeigen, dieselben wie die des Leipziger Codex (eine gekrönte um das Kreuz gewundene Schlange oder eine dünnstielige sechsblätterige Blume auf dem Ochsenkopf), so daß die ungefähre Gleichalterigkeit evident ist. Die Abhängigkeit eines der beiden vom anderen anzunehmen, liegt dagegen wohl kein Grund vor, obgleich die Gemeinsamkeit einer ganzen Reihe von Tonsätzen (mancher sogar in derselben Aufeinanderfolge!) immerhin auffällig ist. Vielleicht haben aber beide nur aus einer Quelle geschöpft. Folgende Zusammenstellung der gemeinsamen Tonsätze wird nicht unwillkommen sein. Die Nummern beziehen sich auf Eitners Beschreibung des Berliner Codex in den „Monatsheften für Musikgesch. 1889" und die hier folgende des Leipziger Codex:

[3]) Friedr. Wilhelm Arnold bemerkt im zweiten Bande der Jahrbücher für musikal. Wissenschaft (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1867, S. 50, Anmerk.): „Den Hymnologen zur Notiz, daß dieser Adam von Fulda (dessen Traktat Gerbert abgedruckt hat) keineswegs Verfasser der geistlichen Umdichtung des weltlichen Liedes „Ach hilf mich leid" ist, welches zuerst im Liederbuch bei Arnt v. Aich (um 1519) erschien, 1528 in das Zwickauer Enchiridion aufgenommen wurde und von da an bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts in allen lutherischen Gesangbüchern vorkommt. Der Verfasser dieser Umdichtung ist vielmehr Adam Kraft aus Fulda, welcher, 1493 geboren, 1512 in Erfurt studierte, unter dem gräcisierten Namen Crato an den Arbeiten der Reformatoren teilnahm und 1558 als Professor zu Marburg starb. Die kürzlich veröffentlichte Schrift: „Von der Musika und den Meistersängern" des Cyriacus Spangenberg setzt dies außer Zweifel. Dagegen könnte die im Jahre 1512 erschienene dogmatische Dichtung über die Dreifaltigkeit von unserem musikalischen Theoretiker herrühren. Vgl. „Ranke, Marburger Gesangbuch."

Zu dieser wichtigen Nachricht bemerkt der Unterzeichnete: 1) Von der Komposition mit deutschem Texte schreibt Glarean (1547), daß sie in Deutschland viel gesungen werde und den Francus Germanus Adam von Fulda zum Verfasser habe. 2) Bezieht sich die Notiz Arnolds, gestützt auf Cyriacus Spangenberg, dessen Schrift im Jahre 1861 zu Stuttgart im 62. Band der Bibliothek des litterarischen Vereins durch A. von Keller (Dr. Riemann hat im Musiklexikon S. 1013 der Aufl. 1893 fälschlich Keuer) neu veröffentlicht worden ist, auf die deutsche geistliche Umdichtung des weltlichen Textes, so muß sie durchaus als authentisch gelten. 3) Text und Tonsatz von „Ach hülff mich leid" aus Arnt von Aich (1519) liegen mir vollständig in einer von Jul. Maier gefertigten Partitur vor. Der Text ist weltlich, weder Dichter noch Komponist sind angegeben, die Komposition selbst erscheint bei Arnt zum erstenmal und stimmt aufs genaueste mit dem Satze im Dodekachordon überein. Man begreift die Klage Glarean's, daß es ihm schwer gefallen sei, ohne die geringste Änderung der Notenwerte, seinen selbstgemachten lateinischen Text einzuzwängen. Die Autorschaft des älteren Adam von Fulda für die Komposition erscheint somit nicht unzweifelhaft, da vielleicht Glarean den Umdichter für den Komponisten angesehen hat.

F. X. H.

[4]) Bei dieser Gelegenheit möchte ich alle Forscher bitten, in den Publikationen aus dem Ende des fünfzehnten und dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts sich auf das peinlichste an die Signaturen der Quelle zu halten und den Anfangsbuchstaben, wenigstens nicht im Contexte, niemals eine subjektive Auflösung (auch nicht in Klammer) beizusetzen. Solches Vorgehen ist nicht nur ungenau, sondern führt (wie durch manche Beispiele erhärtet werden könnte) zu wirklichen Suggestionen, erschwert das objektive Urteil und das in der genannten Periode ohnehin sehr schwierige und zeitraubende Studium.

F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Berlin	Cod.	mus.	Z.	21	Nr.	46	= 30	Cod.	1494	Leipzig (anonym).
"	"	"	"	"	"	38	= 64	"	"	" A. F.[5])
"	"	"	"	"	"	24	= 72	"	"	" (anon.)
"	"	"	"	"	"	77	= 85	"	"	" "
"	"	"	"	"	"	78-79	= 86-87	"	"	" "
"	"	"	"	"	"	80	= 88-89	"	"	" "
"	"	"	"	"	"	81	= 90	"	"	" "
"	"	"	"	"	"	57-59	= 97	"	"	" "
"	"	"	"	"	"	94	= 100-101	"	"	" " (= 139 u. 188)
"	"	"	"	"	"	91	= 102-103	"	"	" "
"	"	"	"	"	"	89	= 104	"	"	" (Offic. Aulen.)[6])
"	"	"	"	"	"	95	= 118	"	"	" (Heincz Finck.)
"	"	"	"	"	"	10	= 119	"	"	" (anon.)
"	"	"	"	"	"	13	= 120-121	"	"	" (A. F.)
"	"	"	"	"	"	5b	= 128	"	"	" (Venus banth.[7])
"	"	"	"	"	"	48	= 141	"	"	" B. H. (?)
"	"	"	"	"	"	70	= 142	"	"	" (anon.)
"	"	"	"	"	"	18	= 152	"	"	" (H. Isaak.)

Es ist nur mit Freuden zu begrüßen, daß wir somit fast ein Viertelhundert zum Teil ausgedehnter Tonstücke in doppelter Notierung besitzen, abgesehen von den im Leipziger Codex selbst doppelt und dreifach vorliegenden; in einem Falle (Officium Auleni, Nr. 119 = 10 Berlin) wird ein Defekt des Leipziger Codex (abgerissene Ecke des ersten Blattes) durch die intakte Berliner Notierung bedeutungslos.

Codex 1494 ist fast durchweg von einer Hand geschrieben, doch mögen einige, von anderen Händen herrührende Stücke (Nr. 167, 173, 179-180 ꝛc.) Autographen sein. Die in der Berliner Handschrift als Heinrich Isaaks Autograph charakterisierte Hand (deren Identität ich nicht bezweifle) kommt in der Leipziger wohl nicht vor, dagegen scheinen mir Teile der Berliner Handschrift (besonders der Einzelbogen fol. 263—64) von dem Schreiber der Leipziger herzurühren. Die Berliner Handschrift ist bei weitem nicht in dem Maße von einer Hand geschrieben wie die Leipziger; auch sieht man der Berliner doch an, daß sie nicht so ruhig auf einem Fleck gestanden hat, wie die Leipziger, da sie vergilbter, weniger gut konserviert ist als diese.

Um meine Beschreibung nicht allzulang werden zu lassen, und doch ein anschauliches Bild der Schreibweise des Codex zu geben, füge ich zwei Facsimiles in Lichtdruck (in $^3/_4$ der Originalgröße) bei, nämlich die Anfänge der beiden vermutlich ältesten Stücke, der Messen von Verbenet und Aulen, letztere nach der Berliner Handschrift.

Die von mir an zweiter Stelle (in Klammer) den einzelnen Nummern beigefügte Foliierung ist von neuerer Hand (19. Jahrh.) fortlaufend in den oberen Außenecken der einzelnen Blätter mit Bleistift eingetragen (1—260). Dieselbe ermöglicht ein schnelles Auffinden an der Hand meiner Beschreibung, während die Originalfoliierung für die genauere Bestimmung des Alters der einzelnen Nummern wertvoll werden kann.

---

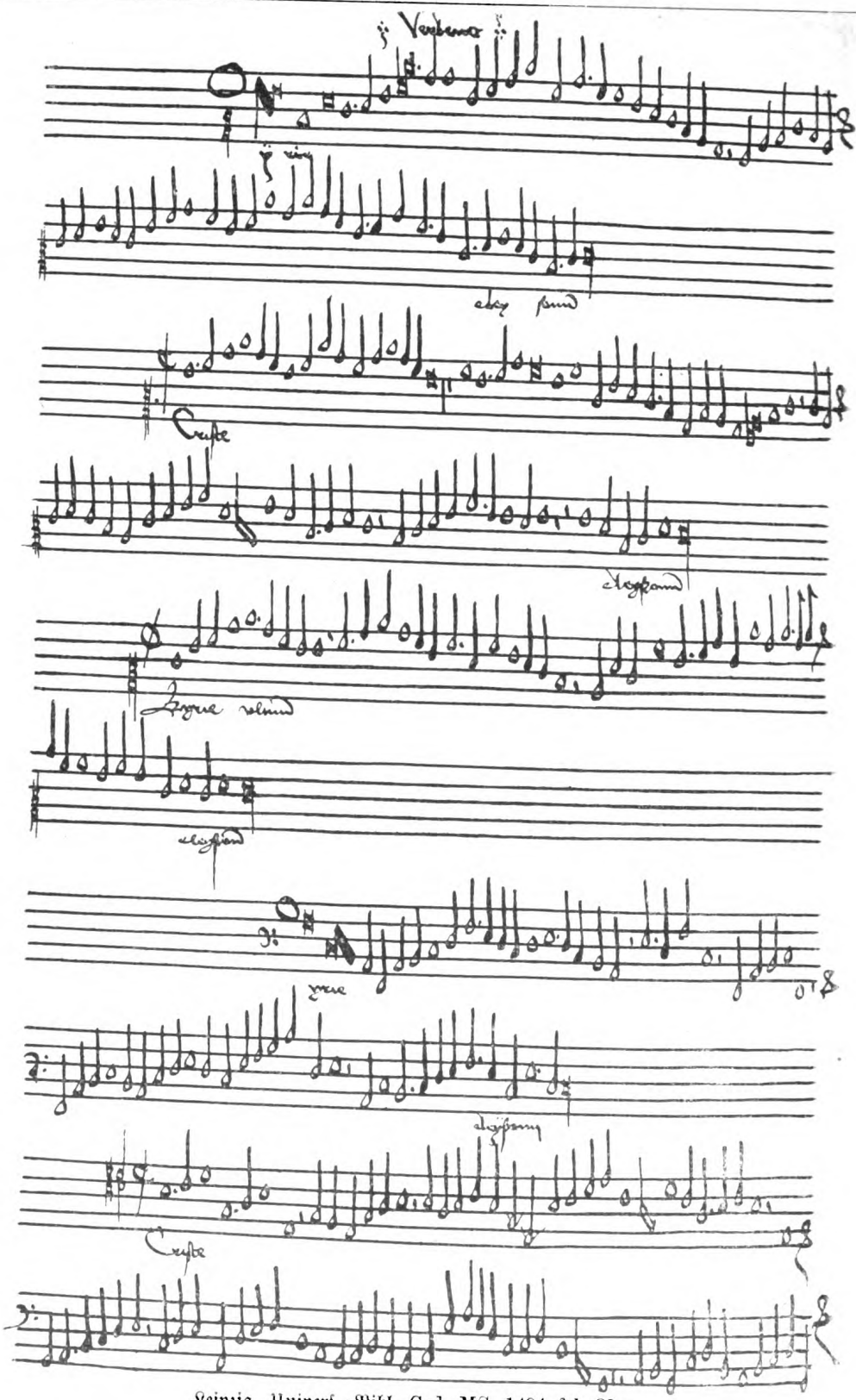
[5]) Eitner las statt A. F. fälschlich W. F.

[6]) Diese beiden Codices gemeinsame Messe ist vielleicht die älteste der in denselben enthaltenen Kompositionen. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Werk des Johannes Aulen, der im 4. Buche der Motetten-Sammlung Petruccis (1505) mit einem vierstimmigen ‚Salve virgo' vertreten, sonst aber ganz unbekannt ist. An den Joannes Alain oder Alani (de Anglia?) des von Dr. Haberl (Bausteine S. 79) aufgewiesenen Cod. 37 des Liceo musicale zu Bologna zu denken, ist gewiß verlockend, aber gewagt; denn dieser Komponist gehört gar in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts.

[7]) Eitner hat übersehen, daß nur das Kyrie fol. 22 v. mit Paschale bezeichnet ist (auch im Register „Kyrieleison paschale"), Folio 23r aber eine neue Messe beginnt mit der Überschrift (teilweise radiert): Venus banth (in Register unter Officia als sol la sol fa sol la sol besonders aufgeführt). H. R.

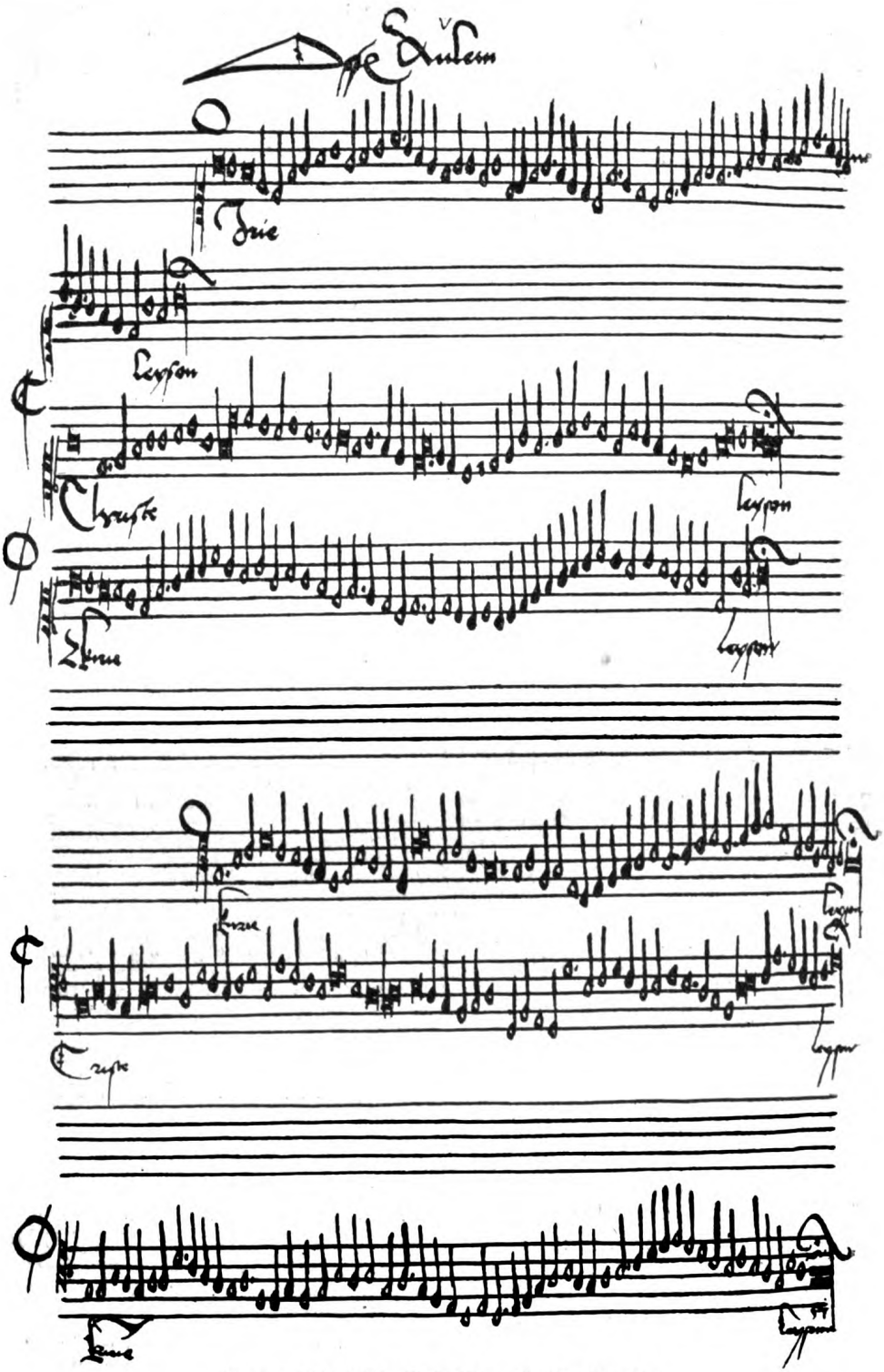
Im thematischen Katalog der sixtinischen Kapelle, 2. Heft der Bausteine für Mus.-Gesch., hat der Unterzeichnete S. 139, A 5 aus Cod. 51 eine vierstimmige Messe von Gaspar (Werbeke) mit der Überschrift „O Venus bant, o venus brant" nachgewiesen. Die gleiche Komposition von „Warbec Gaspar": (Messe O Venus bant) fand ich als 17. unter achtzehn in Modena, Bibl. Estense V. H. 10. Das weltliche Lied „O Venus bant" besitze ich in zwei von Jul. Maier geschriebenen Partituren aus handschriftlichen Bänden der Universitätsbibliothek München und aus Wien, in keinem derselben ist aber weiterer Text oder ein Komponist angegeben. Über die Verwendung der Motive aus weltlichen Texten für Kirchenkompositionen s. Baini's Memorie storico-critiche B. I, S. 140, wo auch „O venus bant, o venus brant" aufgeführt wird. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Leipzig, Univerſ.-Bibl. Cod. MS. 1494 fol. 89 v.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Berlin, Kgl. Bibl. Cod. Mus. Z. 21. fol. 41 v.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Inhalt der Handſchrift.

(an. = anonym; o. T. = ohne Text.)

1. (fol. a 2r [2r]) *Fuga in subdyapenthe*, an., o. T., 4ſtimmig, ¢[1]) (Tenor nicht notiert [ex Alto]):

ā g f	e	ā	(♯) g	ā	
a	c		h	a	
				D	
A	A	H	C D E	F	

2. (fol. a 2v [2v]) an., *Te mane laudum carmine*, 4ſtimm., ⁴/₂:

ā					g										f	
A	H	C	D	E	D	C	H	C	D	E	C	D				

(fol. a 3r [3r]) leer.

3. (fol. a 3v—a 4r [3v—4r]) **Adae de Vulda**, *Pange lingua*, 4ſtimm., ⁴/₂:

								e	f							
E	F			e	f			e	d							
E	D			G	F	D	F	E	D							

4. (fol. a 4v—5r [4v—5r]) an., o. T., 4ſtimm., ⁴/₂ (im Baß: *Elisabeth Zachariæ*):

e	d			e	g			a	g							
h				a	h	c		d	G	a						
					E			D	E							

5. (fol. a 5v—6r [5v—6r]) an., o. T., 3ſtimm., ⁴/₂:

e			d			e					g					
E	.	F	G	a	h	c	h	a	G	c	h	c				
E	.	D C	H	C	H	A	H		C	D	E					

6. (fol. a 6v—7r [6v—7r]) **Adae de Vulda**, *Nuntius celso veniens*, 5ſtimm., ⁴/₂ (Tenor nicht notiert [ex Discantu]):

e	d							e								
h	.		G					G								
G		h						c		d						
								E		D						
Ė	Ḟ	Ġ	Ġ	Ḟ	Ė	Ḋ		C	H	A	G					

7. (fol. a 7v—8r [7v—8r]) an., *Janitor cœli*, 3ſtimm., ⁴/₂:

E	F	e	f	e	d	c	h	a	d		h	c				
E	D	C	D					F		D		E				

8. (fol. a 8v [8v]) an., *Pontifex sixtus*, 3ſtimm., ⁴/₂:

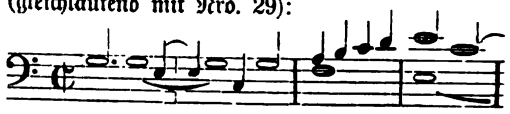
c			G			a	h	c		c					h	
C	.	D	E	F	G	F	E	F		F	E	D	C	D		

9. (fol. 9r) o. T., 3ſtimm., ⁴/₂:

e	f		e	g	g	f	e	d		f						
E	D		E		G					a						
E	a		G	E	E	D	E			D						

[1]) Statt dieſes Zeichens für den Allabrevetakt wird in den folgenden Nummern aus typographiſchen Gründen ſtets ⁴/₂ geſetzt werden. F. X. H.

10. (fol. 9v) an., *Cui luna*, 4ſtimmig, ⁴/₂ (gleichlautend mit Nro. 29):



11. (fol. 10v — 11r) an., *Cujus magnifica est generatio*, 3ſtimm., ⁴/₂:

d						f				f					g	
d	.	c	h			a	d	c		d	f	es	d		es	
D	C	H	A	G		F	B	A		B	D	C	B		C	

12. (fol. 11v — 12r) an., *Exultet cœlum laudibus*, 4ſtimm., ⁴/₂:

G		c			h		c			g						
G		a			h		a			d						
G		F	G	a	G		F	.	C	G						

13. (fol. 12v — 13r) an., o. T., 3ſt., ⁴/₂:

G	b		G	G			F	G		b	a		b			
G.	A		B	C	C	B	C	D.	C	B.	A		G	G	F	G
															(♯)	

14. (fol. 13v) an., *Cui parce Criste*, 3ſtimm., (|):

G	G	A		G	G		ā			g	f	e	d	g	f	
				G	C	C	D	E	F.	E	D		C	D	E	F	G	E	D

zwiſchen fol. 13 und 14 ein ſchmaler Längsſtreif, Reſt des leeren Rückblattes zu fol. a 1.

15. (fol. b 1r [14r]) an., o. T., 3ſt., ⁴/₂:

d	b	d		d	c	b	ā	b	ā	g	f	e		d		
G	G			G				a						b		
G				C			G	D						B		

16. (fol. b 1v—2r [fol. 14v—15r]) an., *Ave maris [stella]*, 4ſtimm., ⁴/₂:

								D	a							
D	a	b	G	D	a	b	G	b	c							
				b	c	d	b		d	c	b	a				

17. (fol. b 2v—3r [fol. 15v—16r]) an., *Exorta ad Bethzayda*, 5ſtimm., ⁴/₂:

		d		ā		ā			g	f						
D	D	. . .		a		e			e	d						
D	a	C . .		.		.			.	D						
		a G		F	D	F	G	A	G	F		E	C	D	C	H

18. (fol. b 3v — 4r [16v — 17r]) an., *Veni redemtor*, 3ſtimm., ⁴/₂:

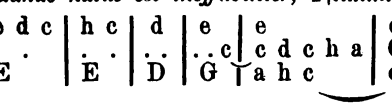
d	c	a	h		h	a	h	c	e		e	d	c		f	e
D		D		D			C			D		F		F	E	D	E

19. (fol. b 4v — 5r [17v — 18r]) an., *A solis ortus*. 4ſtimm., ⁴/₂:

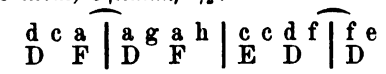
d	e		f	g		ā	d			e	f					
.	.		.	.		a	h			c	d					
.	.		.	.		.	.			.	D					
			D	E		F	G	D		a	D					

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

20. (fol. b 5 v — 6 r [18 v — 19 r]) an., *Quando natus est ineffabiliter*, 4 stimm., $^4/_2$:

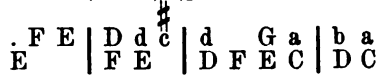


21. (fol. b 6 v — 7 r [19 v — 20 r]) an., *Tu tuo lætus*, 3 stimm., $^4/_2$:

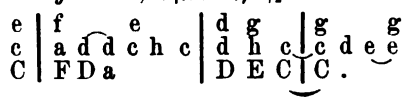


22. (fol. b 7 v [20 v] — 21 r) an., *Urbs beata Hierusalem*, 3 stimm., $^4/_2$:

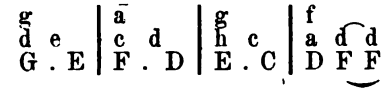
23. (fol. 21 v — 22 r) an., *Conscendit* 3 stimm., $^4/_2$:



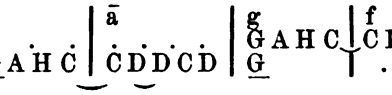
24. (fol. 22 v — 23 r) **V. Florigal,** *Conscendit jubilans*, 3 stimm., $^4/_2$:



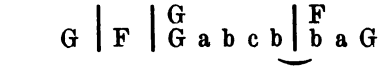
25. (fol. 23 v — 24 r) **Adae de Vulda,** *Veni creator*, 3 stimm., $^4/_2$ (vgl. No. 26):



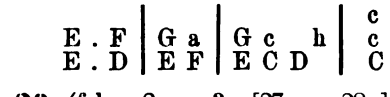
26. (fol. 24 v — 25 r) **Adam von Fulda** (sic), *Veni creator*, 3 stimm., $^4/_2$ (vgl. No. 25):



27. (fol. 25 v — 26 r [c 1 r]) an., *Quod chorus*, 4 stimm., $^4/_2$:

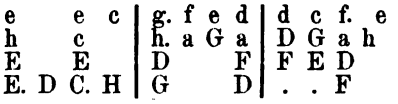


28. (fol. c 1 v — 2 r [26 v — 27 r]) an., *Cujus sacrata viscera*, 3 stimm.. $^4/_2$:



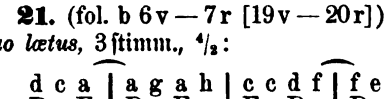
29. (fol. c 2 v — 3 r [27 v — 28 r]) gleichlautend mit No. 10.

30. (fol. c 3 v — 4 r [28 v — 29 r]) an., *Nona veniens e cœlo*, 4 stimm., Text vollständig (Berlin Cod. Z. 21. fol. 99, Eitner No. 46):

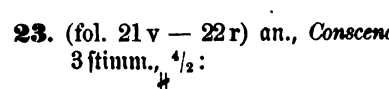


31. (fol. c 4 v — 5 r [29 v — 30 r]) **Adam,** o. T., 4 stimm., $^4/_2$:

32. (fol. c 5 v — 6 r [30 v — 31 r]) **H. F.,** o. T., 4 stimm., $^4/_2$ (gleichlautend mit No. 34):



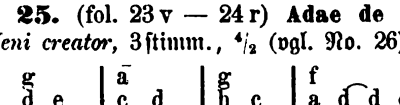
33. (fol. c 6 v — 7 r [31 v — 32 r]) an., o. T., 3 st., ○ 2, (gleichlautend mit No. 54):



34. (fol. c 7 v [32 v — 33 r]) gleichlautend mit Nro. 32.

35. (fol. 33 v — 34 r) **H. V.,** o. T., 4 st., $^4/_2$:

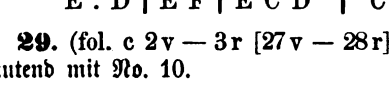
36. (fol. 34 v — 35 r) an., o. T., 4 stimm., $^4/_2$ (mitten in der Altstimme Anmerkung: *forte hic nondum transponi*):



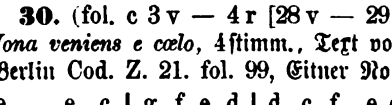
37. (fol. 35 v — 36 r) **H. F.,** o. T., 4 st., $^4/_2$:

38. fol. 36 v — 37 r) an., o. T., 4 st., $^4/_2$:

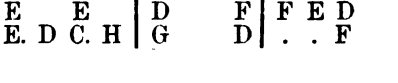
39. (fol. 37 v — 38 r [d 1 r]) an., o. T., 4 stimm., $^4/_2$:



40. (fol. d 1 v [38 v]) an., o. T., 3 st., $^4/_2$:



41. (fol. d 2 r [39 r]) an., o. T., 4 st., $^4/_2$:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

42. (fol. d 2v — 3r [39v — 40r]) **H. V.**, o. T., 5stimm., $^4/_2$:

	g a	g f. g	ā ..g	ā	
			c	d	
	d				
G a	G E F	E C D. E	c h a G	F. G a	
			F E	D	

43. (fol. d 3v [40v]) an., o. T., 4st., $^4/_2$:

ā g	f e	e g g f e d	c	
ā	a	g	e	
d. c h	a F c. d	e	e	
D	D C	C	A	

fol. d 4r (41r) leer, mit Linien.

44. fol. d 4v [41v] an., o. T., 3stimm., $^4/_2$ (gleichlautend mit Nro. 55):

d	f	f	g	a	d
d. c h	a d	d c h a	h c	a. d	d e
D	D	D. F	E C	F. D	D C

45. (fol. d 5r [42r]) an., o. T., 3stimm., $^4/_2$ (von anderer, ungeübter Hand):

ā. g f	g f e d e	f. e d	e d c h a	
a	c	a	c	
A H C D	D C H C	D. C H	C H A G A	

46. (fol. d 5v — 6r [42v — 43r]) an., o. T., 4stimm., $^4/_2$:

d	ā	f ā	ā g f e	d
d. c h	a	d	c	. .
	D	A	F	G
		D	A	G

47. (fol. d 6v — 7r [43v — 44r]) an., o. T., 4stimm., $^4/_2$ (Hand wie Nro. 45):

e	f	e e e d c h	a a h c d
		E	F

fol. d 7v [44v] — 49v (der Rest der Lage ist leer, aber mit Linien. Die folgende Lage ist älter, vorm Binden doppelt zusammengelegt gewesen, wie vergilbte Kniffe ausweisen, aber von der Haupthand geschrieben.

48. fol. e 1r [50r]) an., *Criste qui lux es et dies* (7 Strophen Text), $^4/_2$ (Taktzeichen fehlt), 3stimm.:

d	d	f	d ā	ā g f	e e	d
. .	D	D	F	D	C	D
D. C	B. C	D B	B F	F. E D	G G	F

49. (fol. e 1v [50v] neumierter Hymnus *Alpha et O omnium salus:*

F a b c c d f e c d c

fol. e 2r und v (fol. 51) leer mit Linien.

50. (fol. e 3r [52r]) zwei Zeilen Neumen, Antiphon *Asperges me Domine Isopo.*

51. (fol. e 3v [52v]) an., o. T. (instrumental?), 3stimm., $^4/_2$:

g	e d e f g ā	ā g f e ā	h ā h
G	c	c	G
G H	C H C D E F	F E D C D E F	G

52. (fol. e 4r [53r]) an., o. T., 3st., $^4/_2$:

ā	ā h g h	a g f e d e f g	ā
d	d e	f d c h	c
D	D G	D E F G	F

53. daselbst unten ein deutsches Kirchenlied (nur Cantus firmus): „Dank sagen wir nu all" [F G a a G a], vielleicht später eingetragen. (Hand eines älteren Mannes?)

54. (fol. e 4v [53v]) gleichlautend mit Nro. 33.

55. daselbst unten, gleichlautend mit Nro. 44.

56. (fol. f 1r [56r]) an., o. T., 4st., $^4/_2$:

		f d ā	ā g f g	
F D a	a G F G	F .. F	F E D C	

57. (fol. f 1r — 2r [56v — 57r]) an., o. T., 3st., $^4/_2$ (nach vorausgeschicktem Choralmotiv im Sopran: d f a g g a g a g f g g f):

f	ā. b	c. b	ā g	g c	c h
	F	a	c	c	d

58. (fol. f 2v — 3r [57v — 58r]) an., o. T., 3 st., $^4/_2$ (nach vorausgeschicktem Choralmotiv im Diskant: g g g c h c d c e d d):

ā b ā	d. c ā d	d c d b	c		
d	d	d	e		
D G F	D. E F D	a D G	C		

59. (fol. f 3v — 4r [58v — 59r]) an., o. T., 4 stimm., $^4/_2$:

g	f g	ā f ā	ā g f e f. e	c		
d	d e	f d f	f e d c d c h	c		
G	a	a	a a	. .		
G	D	D	D	F		

60. (fol. f 4v [59v]) ganz kurzes Stück, an., o. T., 4stimm., $^4/_2$:

g	ā	h	g g	ā	h	
c		h				
e	f	d	e e	d	e	
C	F	G	E E	F	G	

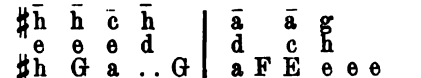
fol. f 5r (60r) leer, mit Linien.

61. (fol. f 5v — 6r [60v — 61r]) an., o. T., 3st., $^4/_2$ (nach vorausgeschicktem Choralmotiv im Tenor: E G♯ *[sic]* a G a a c a G a G):

		ā	g e	f	e.	d
a	c	c	c	A	G	
a. G F	E. D	C F E	C	D C H A	G	C

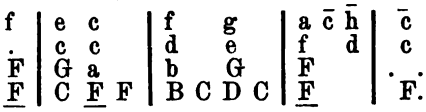
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

62. (fol. f 6 v [61 v]) an., *Patris sapientia veritas divina*, 4 ſtimm., $^4/_2$, 4 Strophen Text:

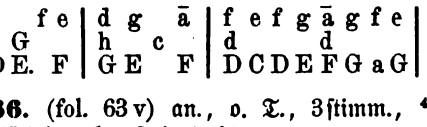


63. (fol. f 7 r [62 r]) an., Überſchrift *Fortuna*, Text *Virginis alme parens*, 4 ſt., $^4/_2$:

64. (fol. f 7 v [62 v]) [nach Berlin Cod. Z. 21. fol. 86 v. — Eitner Nro. 38 — **A. F.**, *Dies est lætitiæ]*, 4 ſtimm., $^4/_2$:

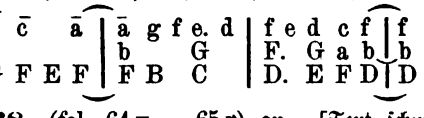


65. (fol. 63 r) an., o. T., 3 ſtimm., $^4/_2$:

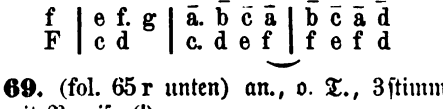


66. (fol. 63 v) an., o. T., 3 ſtimm., $^4/_2$ (thatſächlich aber Tripeltakt):

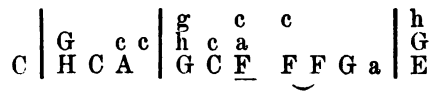
67. (fol. 64 r) an., o. T., 3 ſtimm., $^4/_2$:



68. (fol. 64 v — 65 r) an., [Text ſchwer lesbar], 4 ſtimm., $^4/_2$:



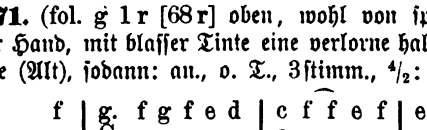
69. (fol. 65 r unten) an., o. T., 3 ſtimm., $^4/_2$ mit Repriſe (!):



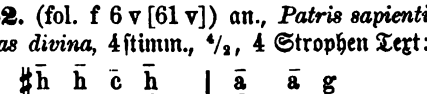
70. (fol. 65 v) an., *Eya rosa sine spina*, 3 ſtimm., $^4/_2$:

fol. 66 r — 67 v leer, mit Linien.

71. (fol. g 1 r [68 r] oben, wohl von ſpäterer Hand, mit blaſſer Tinte eine verlorne halbe Zeile (Alt), ſodann: an., o. T., 3 ſtimm., $^4/_2$:

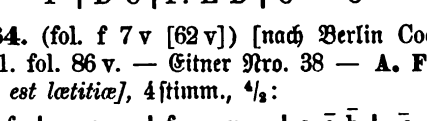


72. (fol. g 1 v — 3 r [68 v — 70 r]) *[Magnificat VI. toni]* an., 4 ſtimm., $^4/_2$ (Berlin Cod. Z. 21. fol. 61 [Eitner Nr. 24]):

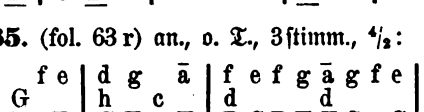


a) *Et exultavit*, 4 ſtimm., $^4/_2$. — b) *Quia fecit*, 4 ſtimm., $^4/_2$. — c) *Fecit potentiam*, 3 ſtimm., $^4/_2$. — d) *Esurientes*, 4 ſtimm., $^4/_2$. — e) *Sicut locutus est*, 4 ſtimm., $^4/_2$.

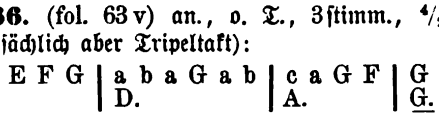
73. (fol. g 3 v [70 v]) an., *Sicut erat*,*) 4 ſtimm., $^4/_2$:



74. (fol. g 4 r [71 r]) **H. F.**, o. T., 4 ſt., $^4/_2$:



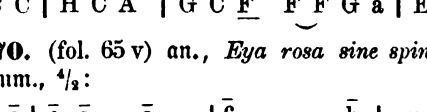
75. (fol. g 4 v — 5 r [71 v — 72 r]) an., o. T., 4 ſtimm., ○:



76. (fol. g 5 v — 6 r [72 v — 73 r]) an., 4 ſtimm.,**) a) *Resurrexit*, $^4/_2$:

b) *Ora* ○:

77. (fol. g 6 v — 7 r [73 v — 74 r]) an., 4 ſtimm., $^4/_2$, o. T. [gegen Ende vor Eintritt des Tripeltaktes Text *fac nos*]:



78. (fol. g 7 v [74 v] — 75 r) an., o T., 5 ſtimm., ○:

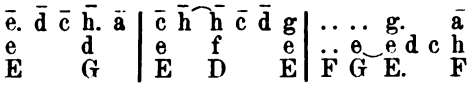
fol. 75 v leer (mit Linien); fol. h 1 r (76 r) leer, halb mit Linien.

*) Gehört ohne Zweifel zu Nr. 72 als Schluß des *Magnificat*. D. R.

**) Sicher iſt 75 Anfang des *Regina cæli*, 76 aber Schluß desſelben. D. R.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

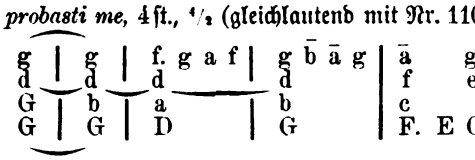
79. (fol. h 1 v — h 8 r [76 v — 83 r]) an., *[Missa Salve diva parens]*, 4 ſt., 1. Kyrie ○ :



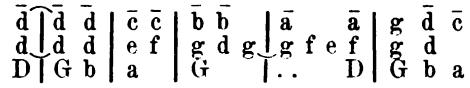
Im *Gloria* Tenor ○ (nach 11 Breves Pauſen in Longæ und Breves): e c c d c d e c d e. *Qui cum patre* nur Baß (D., A.: pausatur; T.: tacet), aber wohl Kanon. — Die Notierung reicht nur bis zum Ende des *Credo*.

fol. h 8 v [83 v] — 84 r leer, mit Linien.

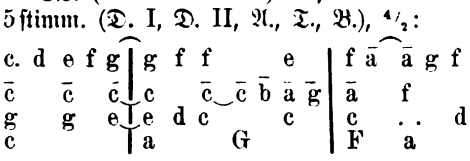
80. (fol. 84 v — 85 r) **[Heincz Finck],** *Et adhuc tecum sum* mit II. Pars *Domine, probasti me*, 4 ſt., ⁴/₂ (gleichlautend mit Nr. 110):



81. (fol. 85 v — 86 r) **H. Y.,** o. T., 3 ſt., ⁴/₂:

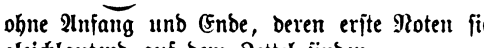


82. (fol. 86 v — 87 r) an., *Ardor karitatis*, 5 ſtimm. (D. I, D. II, A., T., B.), ⁴/₂:



fol. 87 v leer. Die nun folgende Lage j iſt ein Sexternio mit einem weiteren Umſchlageblatt, das bereits vorm Einbinden zerfetzt war und vom Buchbinder hinterlegt wurde. Zwiſchen dem 2. u. 3. Blatte iſt der beſprochene Papierſtreifen eingelegt.

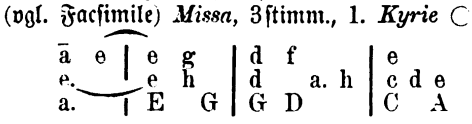
fol. j 1 r [88 r] eine Einzelſtimme (Discant)



ohne Anfang und Ende, deren erſte Noten ſich gleichlautend auf dem Zettel finden.

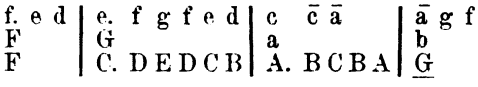
fol. j 1 v — 2 r (88 v — 89 r) leer.

83. (fol. j 2 v (89 v)) — 101 r **Verbenet,** (vgl. Facſimile) *Missa*, 3 ſtimm., 1. *Kyrie* ○ :



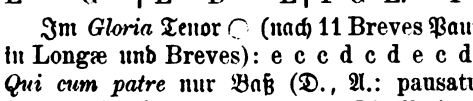
fol. 101 v — 102 r leer.

84. (fol. 102 v) flüchtig auf freihändig gezogenen Linien, aber doch wohl von der Hauptband, an., *Ad te clamant omnes*, 3 ſtimm., ⁴/₂:

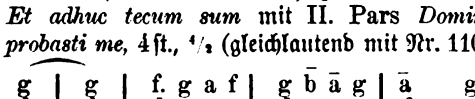


fol. k 1 r (103 r) leer. Die Original-Foliierung der Lage k iſt teilweiſe beim Einbinden weggeſchnitten.

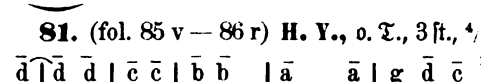
85. (fol. k 1 v — 2 r [103 v — 104 r]) **an.,** *[Benedicta] semper sancta sit trinitas* (**Berlin,** Cod. Z. 21. fol. 164 v [Eitner Nro. 77] **vollſt.** Text). Nach dem ſchwarz notierten **Choral-**motiv, 4 ſtimm., ⁴/₂:



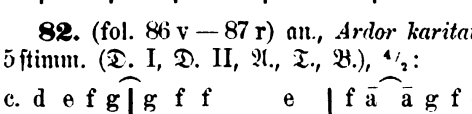
86—88. fol. k 2 v — 4 r [104 v — 106 r]) an. [Berlin Cod. Z. 21. fol. 165 v; **Eitner** [Nro. 78 — 80] lieſt Text *Non tres tamen]*, 4 ſtimm., ⁴/₂:



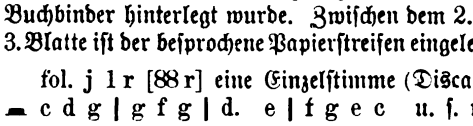
b) *Sidera, maria*, 3 ſt., ⁴/₂ (Baß tacet):



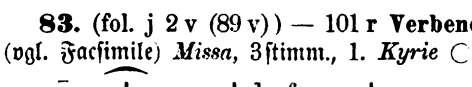
c) *Nunc omnis vox*, 4 ſtimm., ⁴/₂:



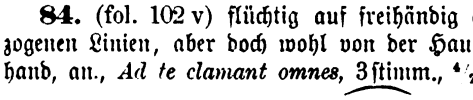
89. (fol. k 4 v — 5 r [106 v — 107 r] an. [Berlin Cod. Z. 21. fol. 167 v, Eitner — Nr. 80 — *Et nos voce percelsa*, 4 ſt., 2. pars: *Adoranda trinitas*, 4 ſt., 3. pars: *Per te summus creator]*, 5 ſtimm. *(Supremus tibi tenorem fugando)*, ⁴/₂:



90. (fol. k 5 v — 6 r [107 v — 108 r]) an., [Berlin Cod. Z. 21. fol. 168 v, Eitner — Nr. 81 — *Populum meum]*, 4 ſtimm., ⁴/₂:



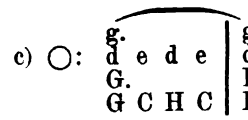
91. (fol. k 6 v — 7 r) [108 v — 109 r] wohl Kontrapunktſtudien, an., o. T., 4 ſtimm., a) ○ (Diskant und Alt irrtümlich C):



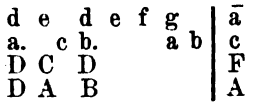
b) ⁴/₂:

Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

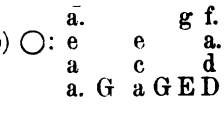
c) ○:



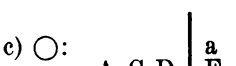
92. (fol. k 7 v [109 v] — 110 r) wohl Kontrapunktſtudien, an., o. T., 4 ſtimm., a) ○ (im Diskant Schlüſſel falſch):



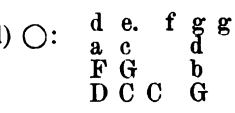
b) ○:



c) ○:



d) ○:

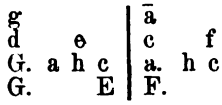


93. (fol. 110 v) wohl Kontrapunktſtudien, an., o. T., 4 ſtimm.:

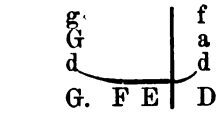
a) ½:

b) ½:

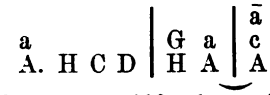
94. (fol. 111 r) wohl Kontrapunktſtudie, an., o. T., 4 ſtimm., ½:



95. (fol. 111 v) wohl Kontrapunktſtudie, an., o. T., 4 ſtimm., ½:



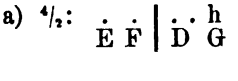
96. (fol. 112 r) flüchtig, aber von derſelben Hand, an., o. T., 3 ſtimm., ½:



fol. 112 v — 113 r leer, mit Linien.

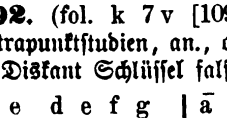
97. (fol. 113 v — 114 r) an. [Berlin, Cod. Z. 21. fol. 130 v — 132 v, Eitner Nro. 57 — 59 *Salve festa dies]*, 4 ſtimm.:

a) ½:



b) ½:

c) ½: ſteht in Berlin fol. 133 v.



fol. 114 v leer.

98. (fol. l 1 r [115 r]) an., o. T., 3 ſt., ½:

99. (fol. 1 v — 3 r [115 v — 117 r]) **C. Rupsch** (obere Hälfte des Namens beim Einbinden weggeſchnitten, aber in der zweiten Copie Nro. 123 erhalten) *[M]aria salve virginum*, 4 ſtimm., ½:

fol. l 3 v — 4 r [117 v — 118 r] leer, mit Linien.

100—101. (fol. l 4 v — 7 r [118 v bis 121 r]) an., *Te laudant omnes, applaudant undique turbae*, 5 ſtimm., ○. (Berlin. Cod. Z. 21 fol. 180—81, von Eitner [Nro. 94 *Vocum modulatio]*, irrtümlich als 4 ſtimmig bezeichnet), gleichlautend mit Nro. 139, 165 und 188. Die 5. Stimme iſt witzig obſtinat, (nämlich ſämtliche Noten ſind Breves, die Zahlen zeigen die Anzahl der Breves-Pauſen an):

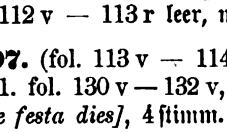
c 1 c d 2 c d e 3 c d e f 4 c d e f g 5

c d e f g a 6 a g f e d c 5 g f e d c 4

f e d c 3 e d c 2 d c 1 c

Anfang:

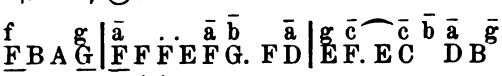
Secunda pars (das letzte Syſtem fol. 121 r, freihändig gezeichnet, iſt unten beim Binden halb weggeſchnitten):



fol. l 7 v (121 v) — 126 v leer, mit Linien; fol. m 1 r (127 r) leer, ohne Linien.

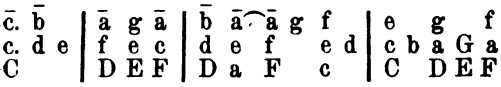
Generated on 2019-11-02 17:45 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

102. (fol. m 1 v — 2 r [127 v — 128 r]) an., o. T. (mit der folgenden Nummer zusammengehörig, da beide im Berliner Cod. Z. 21 fol. 176 [103 als II^da pars!] zusammenstehen [Eitner Nr. 91]). Fol. 128 r unten über einem Wappenschild (viergeschwänzter Löwe mit 4 roten Streifen von rechts oben nach links unten durchquert): *„En tenor in me latet, animadvertat qui dicere velit ter duas breves quatuorque protrahere moras ut plante demonstrant ab imis duc adam (?) in altum post longam brevem, post brevem longam ubique tres ore tono breves bis trinasque pauso Per caudam descende tenent ut linea spatiaque"*, 5 stimm., ○:



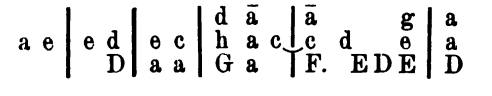
(in Berlin fehlt der Kanon, aber auch die Auflösung!)

103. (fol. m 2 v — 3 r [128 v — 129 r]) an., o. T., zu Nro. 102 gehörig; (unten derselbe Löwe mit Überschrift: *„Pausa longas quinque psallens super baricanore. Sed leo a clave oculum avertere vetat. Quot radii caudæ tot canta, quot pedes tot pausa. Denuo reitera ubique longas ceteris care"*, 5 stimm., $^4/_2$:

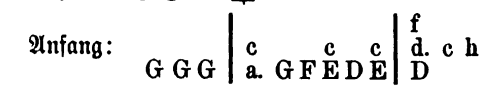


(Nro. 102—103 auch in Berlin ohne Text.)

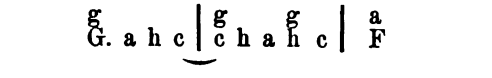
104. (fol. m 3 v — 5 r [129 v — 131 r]) an., [Berlin, Cod. Z. 21 fol. 174 v, Eitner Nro. 89: *Jesu insignis actor letitiae;* Tenor: *Sancta dei genitrix],* 4 stimm., $^4/_2$:



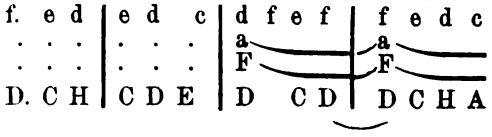
105. (fol. m 5 v — 6 r [131 v — 132 r]) an., o. T., 4 stimm., $^4/_2$, Tenor mit dreifacher Taktbezeichnung ☉ ☾ ₵:



106. (fol. m 6 v — 7 r [132 v — 133 r]) an., o. T., 3 stimm., $^4/_2$:



107. (fol. 133 v — 134 r) an., o. T., 4 st., $^4/_2$ (Tenor mit doppelten Taktzeichen ☾ ₵):

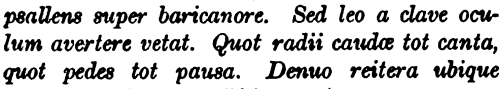


108. fol. 134 v Einzelstimme (nicht zu Nr. 107 passend, doch Motiv auf Nr. 105—106 weisend; vielleicht ist die mit Nr. 105 beginnende Komposition hier noch nicht zu Ende, d. h. der Rest verloren).

fol. 135 r — 137 r leer, mit Linien, fol. 137 v bis 138 v leer, ohne Linien.

fol. n 1 r (139 r) leer, ohne Linien, fleckig.

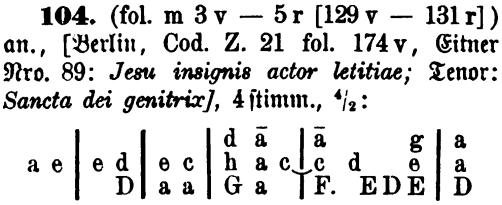
109. fol. n 1 v — 2 r (139 v — 140 r) **Adam von Fulda,** *Regali ex progenie,* (Tenor nach 25 Breves-Pausen in langen gleichen Noten: F F G F F F G F G G etc.) 4 stimm., $^4/_2$:



110. (fol. n 2 v — 3 r [140 v — 141 r]) **Heincz Finck** (Spitze des H und F weggeschnitten, vom Autor der Blei-Foliierung irrig gelesen als Hermann Finck) gleichlautend mit Nr. 80.

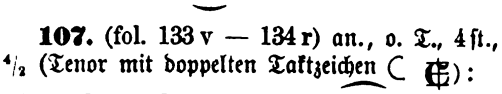
111. (fol. n 3 v — 4 r [141 v — 142 r]) **H. F.,** o. T., 4 stimm., $^4/_2$ (zu Anfang in allen Stimmen Pausen; $^1/_2$ Auftakt!):

112. (fol. n 4 v — 5 r [142 v — 143 r]) an., *Clara dei genitrix,* übereinstimmend mit Nro. 176); doch fehlt hier die 5. Stimme [2. Tenor], $^4/_2$:



Zwischen fol. n 4 und 5 ist wieder ein Fetzen eingebunden, auf welchem noch einige Noten und Textworte von derselben Hand stehen. Diese Konservierung selbst so unbedeutender Lappen läßt darauf schließen, daß dieses Manuscript schon für den Besteller des Einbandes ein hohes pretium affectionis hatte, daß also der Schreiber der Handschrift mit deren Besitzer zur Zeit der Einbindung nicht identisch ist.

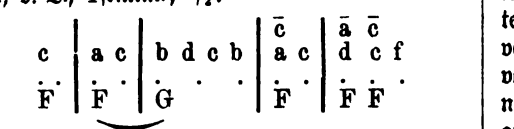
113. (fol. n 5 v — 6 r [143 v — 144 r]) **H. F.,** o. T., 4 stimm., $^4/_2$:



[Im Tenor eine die gelehrte Bildung des Schreibers beweisende lateinische Korrektur eines Fehlers: *„suspirium esse videtur omissum; forte sic ponendum".]*

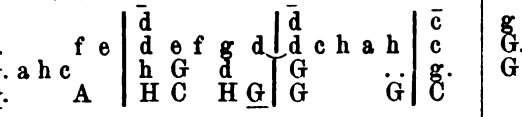
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

114. (fol. n 6 v — 7 r [144 v — 145 r]) an., o. T., 4ſtimm., $^4/_2$:



fol. n 7 v [145 v] — 147 r leer, mit Linien.

115. (fol. 147 v — 148 r) **Adam,** o. T., 4ſtimm., $^4/_2$:



116. (fol. 148 v) an., *Ave regina cœlorum,* 4ſtimmig (nur 3 Stimmen notiert; beim Baß ſteht: Canõe), $^4/_2$:

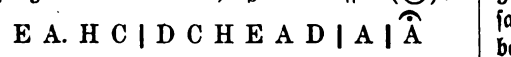
117. (fol. 149 r) an., *Gaude gloriosa,* 4ſt., (3 Stimmen notiert; im Baß: Canõe hujus ex parte), $^4/_2$:

118. (fol. 149 v — 150 r) **Heincz Finck,** „Wer ych ayn falck, ſo welt ich mich aufſchwingen", 4ſtimmig, $^4/_2$ (im Berliner Cod. Z. 21. fol. 182 v, ohne Signatur mit lat. Text *Invicto regi jubilo,* — Eitner Nr. 95.) Die Volksmelodie (vergl. auch Böhme, Altd. Liederb. S. 138) liegt im Diskant (nach $3^1/_2$ Tempus Pauſe: f | c̄ c̄ | c̄ c̄ | d̄ f̄ | ē d̄ | c̄. c̄ | ā). Anfang:

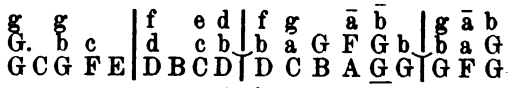
fol. 150 v leer, ohne Linien.

Eine der älteſten, abgenutzteſten Lagen iſt die nun folgende o. Der Außenbogen iſt unterlegt, fol. o 1 fehlt die obere, innere Ecke, wodurch das erſte Kyrie einer Meſſe (Nr. 119) verſtümmelt iſt, die zum Glück der Berliner Codex auch enthält.

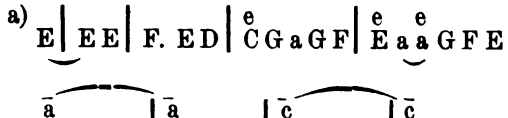
fol. o 1 r (151 r) ein vierſtimmiger Satz (an., o. T.), von welchem aber nur die zuletzt ſtehenden beiden Stimmen (Baß und Alt) ganz erhalten ſind; vom Diskant und Tenor fehlen Anfang und Ende. Schluß des Baſſes (○):



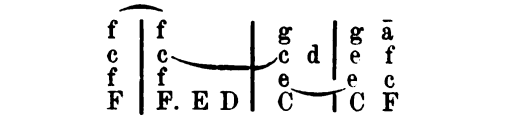
119. (fol. o 1 v — 6 r [151 v — 156 r]) **Off. Auleni** (ſiehe Facſimile; gleichlautend im Berliner Cod. Z. 21 fol. 41 [Nr. 10] — Eitner weiſt auf den in Petruccis 4. Buch der Motetten [1505] mit einem vierſtimmigen *Salve virgo* vertretenen Johannes Aulen hin), 3ſtimmige vollſtändige Meſſe. Die Initialen der einzelnen Sätze ſind nach einer offenbar kalligraphiſch ausgeführten Vorlage ungeſchickt, ſchnell und grob nachgemacht. (Irie *[sic]*, Criste, Kyrie, Tenor, Criste, Kyrie, Bassus, Criste, Kyrie u. ſ. w.). Anfang (1. Kyrie ○):



120—121. (fol. o 6 v — 7 r [156 v bis 158 r]) **A. F.,** *Sancta dei genitrix,* 4ſtimm., $^4/_2$ (Berlin Cod. Z. 21 fol. 47 v, Eitner Nr. 13, darüber: *Nullum tibi comparaverim):*



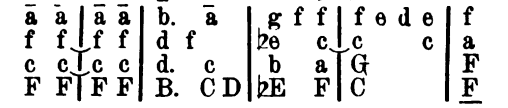
122. (fol. 158 v — 159 r) an., *Hunc diem venerabilem,* 4ſtimm., $^4/_2$:



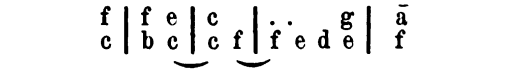
123. (fol. 159 v — 160 v) **C. Rupsch,** *Maria salve virginum,* 4ſtimm., gleichlautend mit Nro. 99.

fol. 161 r leer, mit Linien.

124. (fol. 161 v — 162 r) **Ranlequin de mol,** *Ave decus virginum,* 4ſtimm., $^4/_2$:



125. (fol. 162 v) an., *Ave stella fulgida* (unvollſt., nur Diskant und Alt), $^4/_2$:



Lage p ebenfalls ſchon vorm Binden ſtark gebraucht (Deckblatt zerfetzt und ſchmutzig); übrigens haben p und q ſchon vorm Einbinden zuſammengehört, da aus p nach q hinübergeſchrieben iſt.

fol. p 1 r (163 r) nur einige Schriftproben (auch Noten), ſonſt leer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

126. (fol. p 1 v — 2 r [163 v — 164 r]) an., *[Magnificat V. toni]*, 3 stimm., im Anfang: *Et exultavit*, ☾ 2:

f	f g	ā	b̄	g ā	b̄	ā
	b	c	d	b c	d. e	f
.F	D B	F	B b	b a G F	G	F

127. (fol. p 2 v — 3 r [164 v — 165 r]) an., 3 stimm., o. T., ⁴/₂:

A H C	D. C H	a h c	d. c h	c a
		C A C	H A H	A

128. (fol. p 3 v — 4 r [165 v — 166 r]) **V. b.**, *Respice virgo pura*, 3 stimm., ⁴/₂:

G	G G	a h	g	g g	ā h̄	c̄
G	C E	D D	C. D	C. h a	G E	F G	D H	a A

Unter dem Diskant steht von der gleichen (Haupt-) Hand: *Et incarnatus est* ☾ 3 ☾ ☾ Venuss banth.*)

Im Berliner Cod. Z. 21. steht fol. 23 r ff. die ganze Messe, deren *Incarnatus* hier andere Worte untergelegt sind. (Die Überschrift Venuss banth ist halb weggekratzt.)

129. (fol. p 4 v — 5 r [166 v — 167 r]) an., *Nigra sum, sed formosa filie Iherusalem*, 4 stimm., ⁴/₂:

				f	f
F F	Es D	F F Es D	F. G	a b
		F. Es D C B	F F	Es D

130. (fol. p 5 v [167 v]) an., o. T., 4 st., ⁴/₂:

e.	f	g	ā	ā	g	f	e	d	..	f	e	d	e.	f	g
c		c		F				b	a		b		c	
C.	D	E	F	F	E	D	C	B	F		D		C	

(fol. p 6 r [168 r]) drei vierstimmige *Amen*, von anderer Hand, fehlerhaft.

131. (fol. p 6 v — 7 r [168 v — 169 r]) an., *Dona quæ tribus*, 4 stimm., ⁴/₂:

f	f	f f	g	g f	g	a
F	F	a b	G a c	c d	c b a G	F

132. (fol. p 7 v [169 v] — 170 r) an., *Ave rex regum*, 3 stimm., ⁴/₂:

f	f. e d	c f	e. f	g ā	g c̄ h̄	c̄
F	F F	a b	c. d	e f	e c d	c
F	B B	F D	C. B A	G F	C G	c

Rest der Seite 170 r vierstimmige liturgische Formeln *(Amen. Gloria tibi Domine. Et cum spiritu tuo, Habemus ad Dominum, Dignum et justum)* von anderer, jüngerer Hand.

fol. 170 v — 171 r leer, mit Linien.

*) Vergl. oben S. 7 Anmerk. F. X. H.

133. (fol. 171 v — 172 r) an., *Gaude virgo singularis*, 3 stimm., ⁴/₂:

e	f	g	ā	h̄	c̄	ā	b̄	ā	ā	g	f	e
c	d	e	f	d	c	f.	e	d	c	c	b	a	G
A	D	C	F	G	A	F	G	A	F	C

134. (fol. 172 v) an., o. T., 4 stimm., ⁴/₂:

ā	b̄	g	c̄	f	g	ā	f	b	a
d	d	es	c	f	d	d	d	b	c
a	G	a	b	a	G	F
D	G	G	F	D	B	G	D	G	..

fol. 173 r leer, mit Linien.

135. (fol. 173 v — 174 r) an., *Alma redemptoris mater*, IIda pars: *Virgo*, 3 st., ⁴/₂:

c	e	f	g	g.	a	h	c
c	c. h	a G a	G c	c	d	e	f	g	c	d
..	C	D	E	E	E	E	E	E

136. (fol. 174 v — 175 r [q 1 r]) an., *Da pater angustam*, 5 stimm., ⁴/₂:

f	ā.	b̄	c̄.	d̄	d̄	c̄	b̄	ā	g	c̄	c̄	h̄	ā	h̄	c
..	f	f	f	f	f	e	c	d	c

137. (fol. q 1 v — 2 r [175 v — 176 r]) an., *Salve festa dies*, soweit nur Diskant choraliter, sodann 3 stimm., ⁴/₂:

G	a	g	g	g
G. F E	D F	E C D	c h a h	c
			E F D	C

138. (fol. q 2 r — 3 r [176 r — 177 r]) an., *Beatus auctor seculi*, 3 stimm., ⁴/₂ (Schlüssel fehlen). Anfang des Diskant wohl:

d ā | ā g. f | e f | g a f | f e d | e

139. (fol. q 3 v — 4 r [177 v — 178 r]) an., gleichlautend mit Nro. 100 und 188, aber hier, wie es scheint, unvollständig (3 Stimmen).

140. (fol. q 4 v — 7 r [178 v — 181 r]) **M. S.** [halb weggeschnitten], *Missa*, 3 stimmig, dazu gehörig Nro. 143 u. 144 *(Benedictus, Sanctus* und *Osanna)*. 1. Kyrie ◯:

c̄	ā	g	f	e
c	c d	e d c h	c d h	c
c a G F	E. F G E D	C

fol. q 7 v [181 v] leer, ohne Linien.

fol. q 8 r [182 r] einzelne Baßstimme, wiederum ein Beweis, daß Geschriebenes gebunden wurde.

141. (fol. q 8 v — 9 r [182 v — 183 r]) [im Berliner Cod. Z. 21. fol. 100 r, Eitner Nr. 48, mit **B. H.** bezeichnet] *Gloria, laus et honor*, 3 Teile, 3 stimm., ⁴/₂:

ā	ā	g	f	g
a	a	h c	d	e
a	a G F	E. D E	D	C

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

142. (fol. q 9v [183v]) an., *Jam fulsit sol de sidere* (Berlin, Cod. Z. 21. fol. 158v, Eitner Nro. 70), 3stimm., ½:

c | c. h a | g a | g c h | c
c. d | e f | e g f | e c d | c

fol. q 10r (184r) leer, (ohne Linien).

143. (fol. q 10v [184v]) an., *Benedictus qui venit in nomine dei*, 3stimm., ½, wohl zu Nro. 140 gehörig.

144. (fol. 185r) *Sanctus* und *Osanna* 3st., zu Nr. 140 gehörig.

145. (fol. 185v — 187v) an., *Fauxbourdons*, 3stimm. (Kurze Sätze, fehlerhaft.)

146—147. (fol. 188r — 189r) an., *[Magnificat VIII. toni]* (Berl. Cod. Z. 21. fol. 261v, Eitner Nro. 152), 4stimm., ○:

G a G c h | c f e c c d e | c d c
C D C F E | a
F

148. (fol. 189v) an., o. T. (instrumental?), 4stimm., (|):

g ā | g ā g c̄ h̄ | c̄ . . . .
d e g f | g c e g. | g . . . .
G. a h c d | e f g e d | c . . . .
G E C F. E | C F E C G | C . . . .

149. (fol. 190r) an., o. T., 4stimm., ½:

g. f e | d. e f♯ g | g f♯ g
. . . | d e d
G | h h a G
G | G a h G a G F E | D G

150. (fol. 190v — 191r [r 1r]) **H. Y.**, *Crucifixus*, 4stimm., C 2:

g. f e | d e d g | g (♯?) f e g f | g | g | g
. . . | . . . | . . . . | . | G | e
G | G | h | G | C | c c
C

151. (fol. r 1v — 2r [191v — 192r]) an., *Symphonia nobili frenetur organo* (ein weltliches Stück, offenbar selbst eine Symphonia, deren Text über die Instrumentalmusik des 15. Jahrhunderts wertvolle Aufschlüsse gibt und ein ganzes Orchester beschreibt), 4stimm., ½:

f f | g g ā | h̄ c̄ c̄ h̄ ā | g
c c | c. d e f | f e f f d f | f e
f f | e e c | d c a a h c | h a
F F. E D | C C F | D a F G F | D

152. (fol. r 2v — 3r [192v — 193r]) **Heynrich Ysaac**, *Ecce dilectus meus*, 4st., ½ (Berlin. Cod. Z. 21. fol. 56v, Eitner Nr. 18):

d̄ d̄ | h̄ d̄ | ē d̄ | d
. . . | g g | e g | ā g
g d g | g f e d | c . . d | d e f g d
G | G G | C G | D G

153. (fol. r 3v — 4r [193v — 194r]) an., *Salve festa dies*, 4stimm., ½:

e | f | d | g. f | g a | a
G | d | h. c d | e | e f e | c
c | a | h g | g c | h c | c h c
C | D | G | C. D | E G F | F E

154. fol. r 4r [194r] unten, an., *Namque triumphantem*, 3stimm., ½:

. . . | g ā | c̄ c̄ | c̄. h̄ | ā g
G a | c. d | e. d | c h a | c.
C F | C F | C a | F | F C

155. (fol. r 4v [194v]) an., *Ecce recognoscentem*, 4stimm., ½:

g | g | ā c̄ | c̄ h̄ c̄ | d̄. c̄ h̄ | ā h̄ c̄
d | e | f | f e | g | f. e c
G | c | c | a c | h. c | d e
G | C | F | F a | G. F E | D C

156. (fol. r 5r [195r]) an., o. T., 3 st., ½

. . . | g. f | e d c d c h a | g
G | E
G. F | E D C D C H A | G. A H | C

157. (fol. r 5v — 6r [195v — 196r]) an., o. T., 4stimm., ½:

g | d̄ | h̄ | d̄
G. a h c | d h a | G. a h G | g
g. f e | d g ♯f | g f e d e | e d c
G. A | H G D | G . . G | G F E

158. (fol. r 6v — 7r [196v — 197r]) an., *Virgo singularis*, 4stimm., ½:

f | f | ā | c̄ | d̄ | d̄ c̄ b̄
c | c | f | f | f | d
F | F | F | a | a | b
F | a. b | c a | a G F | F E D | G

159. (fol. r 7v — 8r [197v — 198r]) an., *Gaudent chori angelorum*, 4stimm., ½ (Tenor schwarz [choral.]):

g. ā | h̄ h̄ | ā c̄ | h̄ h̄ a g | f
d | d | d c | d | d
G | G | (♯)F | h | a
G | G. A H C | D C H A | G | D

160. (fol. r 8v [198v] — 199r) an., *Gaudeat turba*, 4stimm., ½:

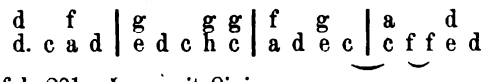
g | f. g a b | b a g f g | f
G | d | c | d
G | a a G | G a b G | a
G. F E | D. E F G | G F E D E | D

161. (fol. 199v — 200r) an., *Recordare virgo mater* (Berlin. Cod. Z. 21. fol. 178v, Eitner Nro. 92), 3stimm., ½:

ā d | c ā ā g ā | h. c̄ d. c̄ | h ā g
d c h | a d d e f | e d c h e | e d c
D | F | G | G

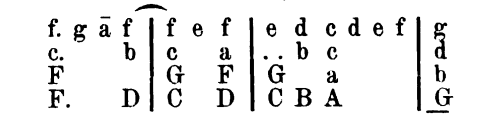
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

162. (fol. 200 v) an., *Ab hac familia tu propitia mater eximia polle vitia*, 3 St., $^4/_2$:



fol. 201 r leer, mit Linien.

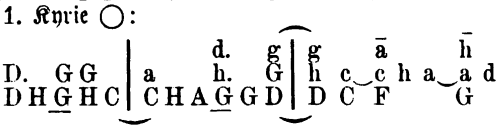
163. (fol. 201 v — 202 r) an., *Ave sanctissima Maria*, 4 stimm., $^4/_2$ (Tenor schwarz):



fol. 202 v an., o. T., 2 Stimmen eines wohl 4 stimm. Satzes (Diskant $^4/_2$: g c̄ | c̄ | d̄ ē | c̄).

fol. s 1 r u. v (fol. 203) leer (r mit Linien, v ohne Linien).

164. (fol. s 2 r [204 r] — 212 v) an., *Officium papale* (vollständige Messe), 4 stimmig, 1. Kyrie ○:



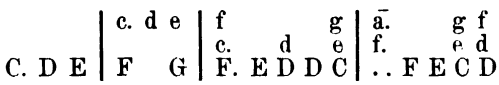
fol. 213 r leer, mit Linien.

165. (fol. 213 v — 214 r) an., *Te laudant omnes, applaudant undique turbæ* (weltlich), gleichlautend mit Nro. 101; die hier fehlende Tenorstimme steht fol. 257 v [Nr. 187].

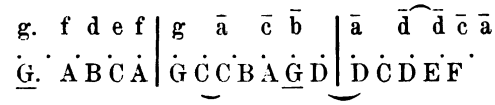
166. (fol. 214 v — 215 r) an., gleichlautend mit Nro. 121.

fol. 215 v — 216 v, leer ohne Linien.

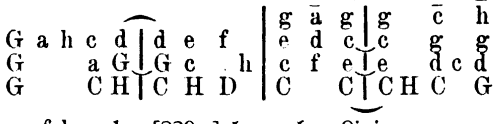
167. (fol. t 1 r [217 r] — 224 r) **Rud. H.,** *Missa*, 3 stimm. (Diskant, Tenor, Contra-Tenor), 1. Kyrie ○:



168. (fol. 224 v — 225 r) an., *Respice super plebem tuam christianorum*, 3 stimm., ○:



169. (fol. 225 v — 228 v) **B. H.,** *Te deum*, 4 stimm. (zum Teil 3 stimm. u. 2 stimm.), $^4/_2$:



fol. v 1 r [229 r] leer, ohne Linien.

fol. v 1 v — 2 r [229 v — 230 r] leer, mit Linien.

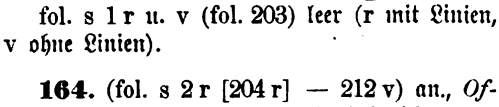
170. (fol. v 2 v — 3 r [230 v — 231 r]) an., *Nam* . . . ., 4 stimm., ○ 2:

(fol. v 3 v [231 v]) leer, mit Linien.

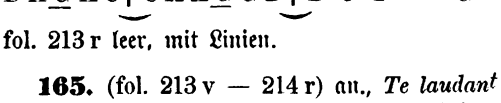
171. (fol. v 4 r [232 r] — 240 r) an., *Missa IV. toni*, 3 stimm., 1. Kyrie ○:

fol. 240 v leer.

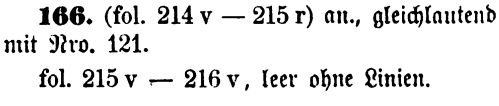
172. (fol. x 1 r [241 r]) an., deutsches Lied „Freuntlich begir hab ich zu dir", 4 stimm., $^4/_2$:



173. (fol. x 1 v — 3 r [241 v — 243 r]) **Paulus de Rhoda,** *Vulnerasti cor meum* (mit secunda pars), 4 stimm. (nur 3 notiert: Contra-altus per modum Tenoris [?]) ○:

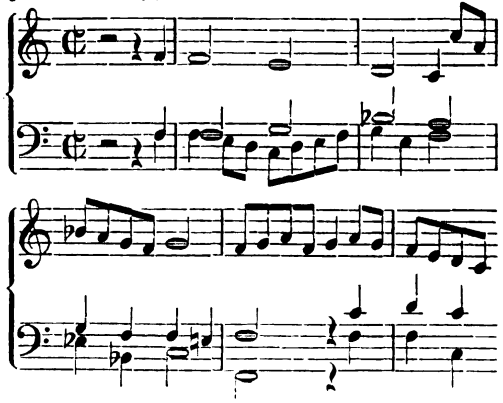


174. (fol. x 3 v [243 v]) an., o. T. (instrumental? [deutscher Tanz]), 4 stimm., $^4/_2$ (Vorpausen in allen Stimmen):

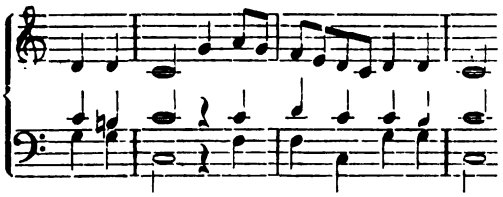


folgt Wiederholung durch Tenor und Baß in der tiefern Oktave.

175. (fol. x 4 r [244 r]) an., im Tenor Text: „Der wirt ist ein gut gesel, er gibt gutte speys" (instrumental, deutscher Tanz), 3 stimm., $^4/_2$; ich gebe den Anfang in Noten (auf die Hälfte verkürzt):



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



(Hier sehen wir den Typus der Allemande 100 Jahre vor Melchior Frank vollkommen entwickelt!)

176. (fol. x 4 v — 5 r [244 v — 245 r]) an., *Clara dei genitrix*, übereinstimmend mit Nr. 112, aber mit der dort fehlenden 5. Stimme.

177. (fol. x 5 v — 6 r [245 v — 246 r]) an., *Reple tuorum corda fidelium*, 3 st., $^4/_2$:

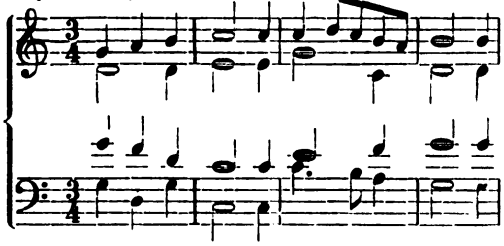
d	d	d		c	c		b	b		a	a		g	d	c	b			
d	d	d		e	f		g	d	g	g	f	e	f	g		d			
D	G	b		a			G			D				G	b	a	G		

178. (fol. x 6 v [246 v]) an., o. T., Diskant und Baß; der dazu gehörige Tenor ist fol. 249 r angefangen, aber nicht beendet, $^4/_2$:

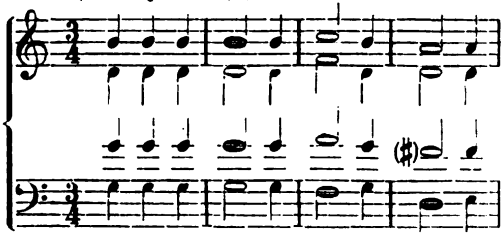
F	a	f	a		a	b	c	b	a		g		b		a				
		b	c		..	c	d		d		d	c	d	e	f				
			F		a.		G	F	G				F						

fol. x 7 a und b [247 und 248] ist ein in die übrigens zusammengehörige Lage (249 ist die Fortsetzung von 246) eingelegter Extrabogen, der vor dem Einbinden in Quart gelegen hat. Derselbe enthält auf der 2—4. Seite von anderer Hand zwei italienische Frottole, welche ich anderweit nicht nachweisen konnte.

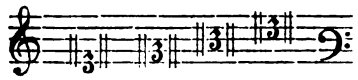
179. (fol. x 7 v [247 v]) an., *Maccharia, Maccharia, su su su, ogne se spatia* (vollst. Text), 4 stimm., ☉: Anfang in Noten (verkürzt auf $^1/_2$):



180. (fol. x 8 r — 8 v [248 r — 248 v]) an., *O m....mario*, 4 stimm., $^4/_2$ 3; Anfang in Noten (verkürzt auf $^1/_2$):



181. (fol. 249 v — 251 r) an., *O regina nobilissima* (Text vollständig), 6 stimm. (!), ○,

Schlüssel 

c.	d	e		f	g.	f		f.		e	d	e		f					
c.				a	g.	a		b	a	b		c		c	c	.	.		
g	g			a	b.	a		f		g				f					
c.				f	e.	f		d		c				F					

Tenor: *Chome feme* [sic] nämlich nach dreizehn Breves Pause:

c c | c c | d. | f. | e g f e | f. | f. | g.

182. (fol. 251 v — 252 r oben) an., *O præclarissima atque gratiosa domina*, 4 stimm., $^4/_2$:

F		G	G		F			G	G		a.		G	F		E			
		a.	G	F		E	F	E		F	C	B	A			G			

183. (fol. 251 v — 252 r unten) an., *O altitudo divitiarum*, 3 stimm., (D. T. Contra), $^4/_2$ (Vorpausen in allen Stimmen):

f		f.	g		a	a		g	a	a	g	c		c	h	a	h	c	
F		F			F			c		c				d		d			
F		B	C	D	E	F	D	E	F	C				G		..			

fol. 252 v — 254 v leer, ohne Linien.

184. (fol. y 1 r — 1 v [255 r — 255 v]) an., a) *Gaudeamus omnes in Deo*, b) *In honorem Mariæ virginis*, c) *Eructavit cor meum*, d) *Christe qui lux es*, 3 stimm. Anfang des Diskant choraliter: c d d a c a, sodann $^4/_2$:

a c | h a g f | g a | g e e d e | d

185. (fol. y 2 r [256 r]) **P. v. R.**, o. T. 3 stimm., $^4/_2$:

f.	e	d		e.	f	g	f	e	d		c	c	a		a	g	f	g	
F				G							a				b				
F				C.	D	E	D	C	B		A.	B	C	B	A		G		

186. (fol. y 2 v — 3 r [256 v — 257 r]) an., *Regina mundi*, 3 stimm., $^4/_2$:

f	a		c	b		a	b		c			d		c					
			F	a	b		c	d	e		e	d	e		f		e		
	F		a		c		F	G	A	G		a		c	c	b	a	b	c

187. (fol. y 3 v [257 v]) die zu Nro. 165 gehörige Altstimme.

188. (fol. y 3 v unten — 4 r oben [257 v bis 258 r]) fehlerhafte dritte (älteste?) Notierung von Nro. 100.

fol. y 4 v — 5 r [258 v — 259 r] leer, mit Linien; y 5 v — 6 r (259 v — 260 v) leer, ohne Linien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

A.

Alphabetiſches Verzeichnis der Texte.

(Die Zahlen beziehen ſich auf die Nummern meiner Beſchreibung; die geklammerten Texte ergibt der Berliner Codex.)

A solis ortus 19, 4 v.
Ab hac familia 166, 3 v.
Ad te clamant omnes, 84, 3 v.
Adoranda trinitas 89 b, 4 v.
Alma redemptoris mater 135, 3 v.
Alpha et O, 49 choraliter.
Amen, 130 b, 4 v., 132 b, 4 v.
Ardor karitatis, 82, 5 v.
Asperges me, 50, choral.
Ave decus virginum, 124, 4 v.
Ave maris stella 16, 4 v.
Ave regina cœlorum, 116, 4 v.
Ave rex regum, 132, 3 v.
Ave sanctissima Maria, 163, 4 v.
Ave stella fulgida, 125 (unvollſt.)
Beatus auctor sæculi, 138, 3 v.
Benedicta semper sancta sit trinitas 85, 4 v.
Chome feme (Tenor), 181, 6 v.
Clara dei genitrix, 112, 4 v. (?), 176, 5 v.
Conscendit, 23, 3 v.
Conscendit jubilans, 24, 3 v.
Criste qui lux es, 48, 3 v., 184 d, 3 v.
Crucifixus, 150, 4 v.
Cui luna, 10, 4 v.=29.
Cui parce Criste, 14, 3 v.
Cujus magnifica est generatio, 11, 3 v.
Cujus sacrata viscera, 28, 3 v.
Da pater angustam, 136, 5 v.
Dank ſagen wir nu all 53 (nur Melodie).
Der wirt iſt ein gut geſel 175, 3 v.
[Dies est lætitiæ], 64, 4 v.
Dignum et justum 132 b, 4 v.
Dona quæ tribus 131, 4 v.
Ecce dilectus meus, 152, 4 v
Ecce recognoscentem, 155, 4 v.
Effiat misericordia 169 b, 4 v.
Elisabeth Zachariæ, 4, 4 v.
Eructavit cor meum, 184 c, 4 v.
Et adhuc tecum sum, 80, 4 v.=110.
Et cum spiritu tuo, 132 b, 3 v.
(Et nos voce percelsa), 87, 4 v.
Exorta ad Bethzayda, 17, 5 v.
Exultet cœlum laudibus, 12, 4 v.
Eya rosa sine spina 70, 3 v.
Fac nos, 77, 4 v.
Fortuna (Überſchrift), 63, 4 v.
Freuntlich begir hab ich zu dir 172, 3 v.
* Fugæ, 1, 4 v., 6, 5 v., 89, 5 v., 102, 5 v., 103, 5 v., 116, 4 v., 117, 4 v.
Gaude gloriosa, 117, 4 v.
Gaude virgo singularis, 133, 3 v.
Gaudeamus omnes in deo, 184 a, 3 v.
Gaudeat turba, 160. 4 v.
Gaudent chori angelorum, 159, 4 v.
Gloria laus et honor, 141, 3 v.
Habemus ad dominum 132 b, 4 v.
Hunc diem venerabilem, 122, 4 v.
Jam fulsit sol de sidere, 142, 3 v.
Janitor cœli, 7, 3 v.
[Jesu insignis actor], 104, 4 v.
In hohorem Mariæ 184, 3 v.
(Invicto regi jubilo), 118, 4 v.
Maccharia, su, su, 179, 4 v.
*Magnificat, 72–73, 4 v., 126, 3 v. 146–47, 4 v.
Maria salve virginum, 99, 4 v.=123.
*Missae, 79, 4 v., 83, 3 v. (Verbenet) 119, 3 v. [Off. Auleni], 140 (nebſt 143 und 144), 3 v., 164, 4 v. [Off. papale] 167, 3 v. 171, 3 v.
Nam. . . 170, 4 v.
Namque triumphantem, 154, 3 v.
Nigra sum 129, 4 v.
[Non tres tamen], 86, 4 v.
Nona veniens e cœlo, 30, 4 v.
Nunc omnis vox, 88, 4 v.
Nuntius celso veniens, 6, 5 v.
O altitudo, 183, 3 v.
O me... mario, 180, 4 v.
O præclarissima, 182, 4 v.
O regina nobilissima, 181, 6 v.
Ora, 76 b, 4 v.
Pange lingua, 3, 4 v.
Patris sapientia, 62, 4 v.
Per te summus creator 89 c, 5 v.
Pontifex sixtus, 8, 3 v.
(Populum meum) 90, 4 v.
Quando natus est, 20, 4 v.
Quod chorus vatum 27, 4 v.
Recordare virgo mater, 161, 3 v.
Regali ex progenie, 109, 4 v.
[Regina cœli] 75–76, 4 v.
Regina mundi, 186, 3 v.
Reple tuorum corda fidelium, 177, 3 v.
Respice super plebem, 168, 3 v.
Respice virgo, 128, 3 v.
Resurrexit 76, 4 v.
Salve festa dies, [97, 4 v.], 137 3 v., 153 4 v.
Salve diva parens, 79, 4 v. (Missa).
Sancta dei genitrix, [104, 4 v.], 120–121, 4 v.
Semper sancta sit trinitas, 85, 4 v.
Sidera, maria 87, 3 v.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

*Symphonia 151, 4 v.
* Te deum, 169, 4 v.
Te laudamus deus noster, 121=166, 5 voc.
Te laudant omnes 100—101=139=165, 5 v.
Te mane laudum carmine, 2, 4 v.
Toto venerabilis ævo, 137, 3 v.
Tu tuo lætus, 21, 3 v.
Urbs beata Hierusalem, 22, 3 v.
Veni creator, 25, 3 v. 26, 3 v.
Veni redemptor, 18, 3 v.
„Venuß banth" 128, 3 v.
Virginis alma parens, 63, 4 v.
Virgo singularis, 158, 4 v.
Vulnerasti cor meum, 173, 4 v.
Wer ych ayn falck so welt ich mich auffschwingen 118, 4 v.

B.

Zusammenstellung der Autoren (Nennung oder Andeutung).

Adam, 4 v. ohne Text, 31, 115.
A. F., 4 v. mit Text; 64, 120, (in Berlin mit dieser Signatur: 11, 13, 31, 38 [= Leipz. 64], 67, 82; mit A. Ffulda: 55 [Messe]).
Adæ de Vulda, 3, 4 v. mit Text; 6, 5 v. mit Text; 25, 3 v. mit Text.
Adam von Fulda, 26, 3 v. mit Text; 109, 4 v. mit Text.
Auleni (?) 119, Missa 3 v.
B. H. 141 (nur in Berlin — Nr. 48 — so bezeichnet Balth. Hartzer?), 3 v. mit Text und 169 Tedeum 4 v. (mit gleicher Signatur in Berlin noch 25. 29, 44, 85, 86).
Heincz Finck, 4 v. mit Text, 80=110, 118 (in Berlin unbezeichnet [Nr. 95]).
H. F., 4 v. ohne Text, 32=34; 37, 74, 111, 113 (in Berlin ebenso bezeichnet auch 53, 64, 68, 95, 113, mit H. Finck 63).
H. V., 42, 5 v. ohne Text; 35, 4 v. ohne Text.
Heynrich Ysaac, 152, 4 v. mit Text, (in Berlin [Nr. 18] unbezeichnet; von demselben in Berlin Nr. 1 missa 4 v., Ysaac de manu sua; 28, [nicht 37, was Eitner irrig angibt], 75—76, 146, 159, die beiden letzten ebenfalls 'de manu sua').
H. Y. 81, 3 v. ohne Text; 150, 4 v. mit Text.
M. S. (wahrscheinlich Magister Thomas Stolzer) 140 Messe 3 v., dazu gehören 143 und 144.
Paulus de Rhoda, 173, 4 v. mit Text.
P. von R., (wahrscheinlich Paul von Rhoda) 185, 3 v. ohne Text.
C. Rupsch, 99=123, 4 v. mit Text.
Rud. H., (vielleicht Hohenems) 167 (Messe 3 v.).
Verbenet, 83 (vollst. Messe 3 v.)
V. Florigal, 24, 3 v. mit Text.
Ranlequin de Mol., 124, 4 v. mit Text.

In Berlin sind außerdem mit Namensandeutung vertreten:
Busnios [sic!] (1); Jo. Jacobit (1), E. O, (2, nämlich außer Nr. 27 auch Nr. 69, Messe Fortuna); A. A. (2) Alex. (1), Paulus Hoffh. (1), Flor (1, vielleicht V. Florigal?); Michel Volckmar (1), Josquin (2), Joh. Beham (2), M. Rener (1, von Eitner übersehen), und Gerstenhans (1).

Als von Eitner übersehen erwähne ich noch ein 4st. Jagdstück: 'Allahoy' fol. 225 v. bis 27 r. Auch hat Eitner die beiden Nummern 138 und 139 aus einer gemacht (Überschrift: Introitus os justi, Textanfang Nolite emulari.) Die Messe fol. 229 v. ist dreistimmig.

C. Ohne Nennung der Autoren:

Einstimmig choraliter 49, 50 und 53 (deutsch).
Einstimmig (Fragmente mehrstimmiger Sätze) 82a, 108, 140a.
Zweistimmig (Fragmente mehrstimm. Sätze) 125, 147a, 163a 3 v.
Dreistimmig ohne Text 5, 9, 13, 15, 33=54, 34, 40, 44=55, 45, 51, 52, 57, 58, 61, 65—67, 69, 71, 96, 98, 106, 127, 130, 145, 156, 185.
Dreistimmig mit Text 7, 8, 11, 14, 18, 21, 22, 23, 28, 48, 70, 84, 87, 126, 128, 132, 133, 135, 137, 138, 142, 145, 147b, 154, 161, 162, 168, 184b, 171 (Messe), 172 (deutsch, 175 (deutsch), 177, 178 (unvollst.), 183, 184, 186.
Vierstimmig ohne Text 1, 36, 38, 39, 41, 43, 46, 47. 56, 59, 60, 77, 89a, 91—95, 105, 107, 114, 118a (unvollständig), 130, 134, 146, 148, 149, 157, 174.
Vierstimmig mit Text 2, 4, 10=29, 12, 16, 19, 20, 27, 30, 62, 63, 68, 72, 73, 75—76, 79 (Messe), 85, 87, 88, 89a—b, 90, 97, 101, 104, 116, 117, 122, 129, 130a, 131, 132b, 146 bis 147, 151, 153, 155, 158—160, 163, 164 (Officium papale), 170, 179 (italienisch), 180 (italienisch) 182.
Fünfstimmig ohne Text, 78, 89c, 102, 103.
Fünfstimmig mit Text 17, 82, 100—101=139=165=188, 121=166, 136, 176=112.
Sechsstimmig mit Text 181.

Leipzig. Dr. Hugo Riemann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die sechs Trienter Mensuralcodices

werden jedem Musikhistoriker in den Sinn kommen, der die vorhergehende Studie Dr. H. Riemanns über ähnliche Manuskripte in Berlin und Leipzig gelesen hat, und sich erinnert, daß vor zwölf Jahren in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1885) eine (auch in Sonderabdruck daselbst erschienene) Spezialstudie über Wilhelm Dufay (1. Heft der Bausteine f. Musikgeschichte Seite 87—97) von sechs bis dahin unbekannten und im Domkapitel'schen Archiv von Trient aufgefundenen Codices aus dem 15. Jahrhundert ausführlicher handelte.

Damals schrieb der Unterzeichnete: „Jahrelange Studien sind notwendig, um diese Reichtümer zu heben und der Musikgeschichte ganz und voll nutzbar zu machen. Mein Beruf und die übrigen Arbeiten hindern mich an diesem Unternehmen; ich würde aber erfreut sein, durch diese wenigen Andeutungen irgend jemand anregen zu können, der mit paläographischen, musikalischen, historischen, philologischen und liturgischen Kenntnissen ausgestattet, nach Spezialstudien über den gregorianischen Choral, die mittelalterlichen Theoretiker, das damalige Ton- und Notensystem, die Entwicklung der mehrstimmigen Musik und des Kontrapunktes, frisch an die Arbeit zu gehen sich berufen fühlt.

In den sechs Codices liegt zugleich eine Geschichte der Umwandlung für die Schreibweise, welche nach dem Verlassen der schwarzen (Choral-) Note erfolgte."

Was ist aus diesen sechs Codices im Laufe von zwölf Jahren geworden? Diese Frage ist im Interesse der Musikgeschichte, der Wissenschaft und der Kompositionslehre von allgemeinstem Interesse und darf nicht von engherzigem, nationalem Standpunkt aus auf die lange Bank geschoben werden.

Soweit der Unterzeichnete unterrichtet ist, hat sich seinerzeit die Kgl. Bibliothek in Berlin und das British Museum in London um diese kostbaren Schätze beworben, welche das Domkapitel in Trient in anerkennenswerter Weise zu veräußern gesonnen war, nachdem sich herausgestellt hatte, daß so wertvolle Bücher am besten einer großen öffentlichen Bibliothek zum Zwecke des Spezialstudiums einverleibt werden sollen.

Dieser Gedanke veranlaßte auch ohne Zweifel das K. K. Kultusministerium in Österreich, die genannten sechs Codices vom Domkapitel in Trient käuflich zu erwerben und dieselben nach Wien schaffen zu lassen.

Als der Unterzeichnete von dieser Thatsache Kenntnis erhalten hatte, fragte er persönlich um die Erlaubnis nach, von den genannten Codices nur zu bibliographischen Zwecken nochmals Einsicht nehmen zu dürfen. Wohl hatte er seinerzeit die dem Wilhelm Dufay angehörenden Kompositionen genauer und auch thematisch exzerpiert (s. das alphabetische Verzeichnis der aus den Trienter Codices nachgewiesenen Kompositionen Dufay's im 1. Heft der Bausteine Seite 132—134), die übrigen mit Namen angeführten Komponisten des 15. Jahrhunderts jedoch nur kurz aufgezählt. Die bescheidene Bitte wurde höflich mit der Motivierung abgelehnt, daß die genannten Codices so lange unter Verschluß bleiben sollen, bis ein in gelehrten Kreisen wohlbekannter Professor den Inhalt derselben durch eine Spezialschrift der Allgemeinheit gleichsam vorgestellt haben werde.

Seit diesem Vorfalle sind nun mehrere Jahre verflossen. Der vielbeschäftigte Herr Professor scheint bis heute keine Zeit gefunden zu haben, um der ihm auferlegten oder selbst übernommenen wichtigen Arbeit nachkommen zu können. Nicht mit Unrecht äußert sich daher unser sehr geehrter Mitarbeiter Dr. H. Riemann (S. 2): „Es scheine, daß die Trientercodices nun für lange in Wien vergraben seien."

Wenn der gegenwärtige Beschließer etwa keine Zeit findet, so ist doch Österreich nicht arm an Männern, die mit den nötigen Vorkenntnissen ausgestattet sind, um einstweilen wenigstens eine detailliertere Beschreibung der bisher größten und bedeutendsten Sammlung von Kompositionen aus dem 15. Jahrhundert der Allgemeinheit und den Historikern darzubieten. Um nur Einen zu nennen, so dürfte sich Dr. Osw. Koller in Kremsier, der im vierten Jahrgang der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" eine kritische Studie über den „Liedercodex von Montpellier" und im 6.—8. Jahrgang der genannten Zeitschrift über ähnliche musik-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

archäologische Themate geschrieben hat, für die Beschreibung der sechs Trientercodices in hervorragender Weise eignen.

Obwohl die Notizen, welche der Unterzeichnete unter schwierigen Verhältnissen und bei sehr beschränkter Zeit über den Inhalt der sechs Bände machen konnte, sehr verbesserungsbedürftig sind, so glaubt er, im Interesse der Spezialgeschichte und zur Förderung des Forschertriebes, in nachfolgenden Zeilen **wenigstens die mit Namen aufgeführten Meister**, und deren Kompositionen — die Anfangsnoten fehlen mir leider — in alphabetischer Ordnung aufzählen und veröffentlichen zu sollen; die sechs Bände (Codices) trugen damals die Nummern 87—92 und sind auch im folgenden Register durch die nämlichen Zahlen unterschieden.

Anglicus, siehe auch Leonell. **Cod. 87**, f. 139b Agnus Dei. — **Cod. 90**, f. 430b Et in terra 3 v. (Anglico); **Cod. 92**, ff. 177b Benedicta es.

Andreas (Magister) **Cod. 92**, f. 210b (?) s. Tal. . . . . in **Cod. 89.**

Arimino, Ludovicus de. **C. 87**, f. 160b Salve cara Deo tellus.

Arthus de Bemollis venetus. **Cod. 90**, f. 406b, Et in terra 3 voc.

Bassere, Jo. **C. 89**, f. 294b Messe 3 v.

Bedingham. Dieser Name findet sich in **C. 89**, f. 120a in folgendem Zusammenhang: Concordancie „O rosa bella cum aliis tribus ut posuit Bedingham (Gedingham ?) et sine his non concordant. — **C. 90**, f. 338b Et in terra pax 3 v. (Bedingham Langinstiess); f. 461b. Le serviteur 3 v. Die erste Stimme hat den Text: Superno nunc emittitur patris unigenitus, virgo non corrumpitur, nostræ saluti deditus alvo tumescente; f. 462b Grand temps 3 v. Die erste Stimme Beata es virgo Maria.

Benet, Jo. **C. 87**, f. 130a Deus creator omnium; — **C. 92**, f. 82b Sanctus; 165b Et in terra; 226b (P. (?) Benet) Sanctus. Im Reg. zu Cod. 92 immer benet.

Bloym. **C. 92**, f. 154b, Patrem omnipotentem.

Binchois. **Cod. 87**; f. 25b, Et in terra 4 v. und 27b. Patrem omnipotentem 4 v. f. 45b Magnificat IV. Toni (Binchis); f. 56b Kyrie 3 v.; f. 58b. Feriale Kyrie eleison 3 v. (Binchois); f. 88a lami de madame f. 91b und 92b je eine französische Kanzone; f. 102b, Kyrie apostolorum 3 v.; f. 124b Asperges me. 3 v.; f. 129b. Kyrie 3 voc., f. 135b (Binchois steht ein französisches Gedicht in zwei Strophen: Je me recommande humilment, beginnend, 2. Strophe: Je me recommande Dufay, aus dem hervorgeht, daß Binchois und Dufay die innigsten Freunde waren, und daß ersterer seine bisherige Lebensweise — er war bekanntlich früher Soldat, (siehe den trefflichen Artikel in Bibliographie von Fétis unter Binchois) — geändert hat; f. 140 b. Gloria, laus et honor; f. 145b. Beata mater; f. 146 a Inter natos mulierum; — **C. 92**, f. 1b Et in terra. f. 8a Agnus Dei; f. 17b Magnificat; f. 25a Veni creator Spiritus mit faux bourdon.; f. 25b Et in terra pax; f. 27b Patrem omnipotentem; f. 30b Sanctus; f. 42a Sanctus; f. 78b Et in terra; f. 83b Et in terra; f. 86a Sanctus; f. 87b Patrem; f. 90a Beata nobis gaudia; f. 90b Sanctus; f. 93b Kyrie; f. 95b Agnus Dei; f. 102a Agnus Dei; f. 139a A solis ortu cardine; f. 195b Virgo præfulgens (Winchois) f. 208a Kyrie feriale.

Benigni. **C. 90**, f. 290b 3stimmiger Satz ohne Text.

Blomy und Bloymi las ich im Reg. zu **C. 92** für ein Et in terra und ein Patrem.

Bodoil Jo. **C. 92**, f. 79b Patrem.

Bourgois. **C. 87**, f. 39b Et in terra 3 v. mit Interpolationen im Texte; f. 118b Quant je remire ohne weiteren Text. **C. 92**, f. 187b Fortune.

Brassart, Jo. **C. 87**, f. 51a Ave Maria mit Interpolationen 3 v. (Johannes Brassart); f. 71b Te dignitas præsularis 4 v. Eine Komposition zu Ehren des heil. Martinus, in welcher zwei Stimmen mit, zwei ohne Text stehen; 79b Fortis cum quamvis 4 v.; f. 97b Sanctus 4 v., bei dem zwei Stimmen den Text „Genitor" singen; f. 99b Et in terra 3 v.; f. 100b Patrem 3 v.; f. 143b O flos flagrans; f. 197a Regina cœli lætare 3 v.; f. 200b Sacris solemniis 3 v. **C. 92**, f. 179b Cibavit eos; 195b Agnus Dei. (Im Reg. zu Cod. 92 las ich brassar).

Braxatoris, Joh., wahrscheinlich Brassart Jo.) **Cod. 87**; f. 25a Kyrie eleison 3 v.

Brugis, Gregorius de. **C. 87**, f. 162b Patrem omnipotentem.

Busnois, Ant. **C. 91**, f. 35b in Ydraulis ohne weiteren Text (busnoys).

Cellis (vielleicht Collis) in **C. 88**, f. 9b Sanctus.

Christophorus, Antonii. **C. 90**, f. 375b Et exsultavit 3 v.; f. 376a Ut queant laxis 3 v.; f. 432b Sanctus mit Benedictus 3 v.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Collis, Hainr. **C. 90**, f. 359a Et in terra 3 v.

Constans. **C. 90**, f. 345. Zwei dreistimmige Sätze ohne Text.

Cornago, Frater, Joannes ist **C. 88**, f. 276b als Frater apud Neapolim genannt und vielleicht Komponist eines Kyrie 3 v. Et in terra, Patrem und Sanctus, die bis f. 281 eingetragen sind mit der Überschrift: „La missa de nostra donna sancta maria. Beim Tenor des Et in terra und des Patrem steht ein italienischer Text mit den rätselhaften Worten: „O yo visto la mappamundi et la carta de naviga," — wenn ich nämlich richtig gelesen habe.

Cousin. **C. 90**, f. 436b Missa tube 3 v. Nur die erste Stimme hat Text, die anderen scheinen geblasen worden zu sein.

Domarto, Petrus de. **C. 88**, f. 401b Messe mit dem Texte Spiritus almus im Tenor 4 v. Die gleiche Komposition steht im Codex V. H. der Bibliotheca Estense in Modena als zehnte unter achtzehn Messen.

Driffelde. **C. 92**, f. 202b Agnus Dei. Im Register „driffelder."

Du ponte G. **C. 92**, f. 135. Salve mater misericordiæ.

Dunstable, Jo. (John.) **C. 87**; f. 35. Salve regina 3 v. mit Interpolationen im Text; f. 126a Kyrie 3 v.; f. 138a Sanctus 3 v.; **C. 88**, f. 84b Puis que m'amour 3 v.; — **C. 90**, f. 367a Salve regina 2 v. (Dunstaple); — **C. 92**, f. 69b Et in terra 3 v. (Dunstaple); — f. 107a Et in terra; f. 107b Patrem omnipotentem; f. 139b Crux fidelis 3 v.; 159b Et in terra (in den vorhin genannten stets Dunstaple Jo.); f. 162b. Patrem (Dunstabl); f. 168b O crux gloriosa (Dumstabl); f. 182b Veni sancte Spiritus, die Sequenz mit dem Hymnus Veni creator untermischt (Dunstabl), f. 192b Veni sancte Spiritus; f. 207b Agnus Dei, f. 231b Salve regina (immer Dunstable).

Egidius (siehe Velut).

Forest. **C. 92**, f. 104b Tota pulcra es; f. 188b Patrem omnipotentem. (Im Reg. reforest oder le forest).

Gayus, Jo. **C. 88**, f. 14b Et exsultavit (Jo. Gayis); — **C. 90**, f. 369a Dyana lux serena 3 v., ohne weiteren Text.

Grenon. **Cod. 92**. f. 121b Et in terra.

Hebert las ich einmal im Reg. zu **Cod. 92**, wird wahrscheinlich libert heißen.

Grossin (Grossim, Grosin). **C. 87**, f. 155a Patrem omnipotentem (Grossin); f. 166b Französischer Text.

Georgius, de brugis siehe Brugis de.

Herbare, siehe Verbene.

Hermannus de Atrio. **C. 89**, f. 238b und 239b, dreistimmige Sätze ohne Text.

Hert. **C. 90**, f. 444b O rosa bella 4 v. ohne weiteren Text.

Heyne (Hayne.) **Cod. 89**, f. 25b dreistimmiger Satz ohne Text, dem eine Messe folgt (Heyne).

Joye. **C. 90**, f. 295a, dreistimmiger Satz ohne Text.

Krafft, Lud. **C. 90**, f. 295b Terribilis est locus iste 3 v.

Langenstiess siehe Bedingham.

Legrant, Jo. **C. 87**, f. 91a Französischer Text 3 v. — **C. 90**, f. 298a Unicus Dei filius 3 v. — **C. 92**, f. 74b Et in terra.

Leonellus. **C. 87**, f. 37b Patrem omnipotentem 3 voc. — **C. 90**, f. 274b Sanctus, Benedictus und Agnus Dei 3 v. (Leonell); f. 458b Regina cœli 2 v. (leonell anglicus); **C. 92**, f. 8b Et in terra; f. 39a Et in terra (Leonellius); f. 44b Et in terra; f. 46b Patrem; f. 48b Sanctus; f. 94b Agnus Dei (Leonelli); 169b Alma redemptoris; 193b Salve mater. (Im Reg. zu **Cod. 92**, stets leonell.)

Libert, Raynaldus. **C. 87**, f. 87b Puisque ne vois mis. **C. 92**, f. 50b Salve sancta parens 3 v., f. 53b Et in terra pax; f. 62b (?); f. 86b Kyrie. (Im Register zu **C. 92**. las ich lebert, libert, liebert, liber.)

Ludovicus, de siehe Arimino de.

Lynburgia, Jo. **C. 92**, f. 176b Ave mater.

Maiot, Jac. **C. 92**, f. 103b Victimæ paschali.

Markham Ricardus. **Cod. 92**, f. 156 Patrem omnipotentem.

Marques, C. de. **C. 87**, f. 133b, Französischer Text 3 v.; — **C. 92**, f. 77b Da pacem; f. 101b Kyrie.

Martini, Jo. **C. 89**, f. 389b; dreistimmiger Satz ohne Text.

Merques. **Cod. 92**, f. 126b Vidi turbam 3 v.: 137a Ut queant laxis, 143a Regali ex progenie (N. de Merques). 186b Castrum pudicitiæ: (Tenor Benedicam Domino). — Oder sind Marques, Markham und Merques identisch?

Okeghem, Joannes. **C. 88**, f. 286b, eine vollständige Messe 4 v., f. 411b Messe mit dem Motto im Tenor Le serviteur.

Pillois (auch Pyllois, puylois, pullois). **C. 90**, f. 105b Et in terra pax (Pylois); f. 287a Victimæ pascali 3 v. (Pylloys); f. 296a 3 v. ohne Text und f. 206b Refove unice im

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Tenor Puisque fortune 3 v., und 297a Pour prison ohne weiteren Text 3 v. (Pyllois); f. 300b 3 v. ohne Text, im Tenor nur die Worte les larmes (Jo. Pylois); f. 301a Quoique langage ohne weiteren Text 3 v., f. 304a Globus igneus apparuit super caput ejus 3 v.; f. 344b. Solang Si mir in meinem Synn sol sie blüen 3 v., f. 408 Et in terra 3 v. (Auf den genannten vier Seiten mit Pyllois.)

Philibert, s. Libert.

Piernick, S. **C. 87**, f. 36 Kyrie pascale eleison.

Pougnare, Barth. (poignare, pugnare), **C. 87**, f. 51b Et in terra pax; im Tenor Ave regina cœlorum 3 v. (Pugnare).

Rollet, Jo. **C. 87**, f. 67b. De sancta Maria Magdalena. Laus tibi Christe, qui es creator 3 v. (Joh. Roullet); f. 70a. De sancto Martino. Sacerdotem Christi Martinum. 3 v. (Roullet); f. 71b. In festo omnium sanctorum. Omnes sancti seraphin 3 v. (Joh. Roullet); 72b. Prosa de martyribus. O beata beato Christi martyri sollempnia 3 v. (Roullet). [Bei den vier Nummern ist man versucht, bald Boullat, bald Boullet zu lesen; f. 92a Benedicamus 3 v., f. 99a Kyrie 3 v.]

Salice, M. oder W(?) de, **C. 90**, f. 297b, dreistimmiger Satz ohne Text.

Simon, de Insula, **C. 88**, f. 304b Et in terra; Patrem und Sanctus mit dem Texte O admirabile im Tenor.

Standley. **C. 88**, f. 314b vollständige Messe 3 v.

Tal [illegible] ngi Calabr., Tal-la-fa-ngi (aus Calabrien) Andreas, C. 89, f. 402a. Vierstimmiger Satz ohne Text; wahrscheinlich identisch mit Andreas (magister); siehe Andreas.

Touront, Jo. (toront.) **C. 88**, f. 301b O florens rosa 3 v.; f. 351a Pange lingua 4 v.; **C. 89**, f. 47a eine Messe (Tournont); **C. 89**, f. 258a (Toront) Messe mit dem Motto „Moyel" im Tenor.

Velut, Gilet (Egidius). **C. 87**, f. 56a Sume summi tu Patris unice 3 v. (Egidius velut).

Verbene, Jo. (Verbere) **C. 87**, f. 165b, O Domina gloriosa 3 v.; könnte auch Verbere und Herbare heißen; letzteres wahrscheinlicher auf f. 244b, Agnus Dei; f. 220 Veni creator Spiritus 4 v. (Herbare?); f. 222a Stirps regia (Herbare?) f. 247b Et in terra, und f. 251b ein Motett mit sehr schwierig lesbarer Abkürzung, die ich mit Giov. Batt. aufzulösen versucht war. Die gleiche undeutliche Überschrift findet sich auf f. 258b, bei dem Texte Gaudens exulta ceunacum bona villa, quæ tua per merita caput es vocitata Condrosi terra per cunctos non sine causa. In te nam sita sacra stat ecclesia, quam multum sancta dilexit virgo Maria .... ergo rogemus .... quod semper ceunacum servat ab hoste maligno." Höchst wahrscheinlich ist die im Altertum von den Kondrusen bewohnte Landschaft Condroz gemeint, östlicher Teil der Provinz Namur und südwestlicher der Provinz Lüttich mit der Hauptstadt Ciney. Der Komponist gehört jedenfalls der niederländischen Schule an.

Vincenet. **C. 91**, f. 73b Messe 4 v. (in der Bibl. Estense zu Modena steht in Cod. H. V. 10. eine Messe des gleichen Autors mit dem Titel: „entrepris suis" an fünfter Stelle; f. 179a eine Messe 3 v.

Zacharias, de Teracina (vielleicht Zacharias Nikolaus.) **C. 87**, f. 164b Patrem dominicale.

Nachträglich sei bemerkt, daß die Foliierung der sechs Codices vom Unterzeichneten stammt, da sie in den Sammelbänden meist fehlte. Die anonymen Autoren bilden in den sechs Bänden die Mehrzahl; Angabe der Text- und Motivanfänge wird also eine Hauptaufgabe der zukünftigen Herausgeber werden. Wenn auch vorstehende Excerpte einstweilen nur als kleine Ergänzung der im ersten Hefte der Bausteine (W. Dufay) aufgezählten Daten gelten können, so machen sie doch wieder auf die glücklich entdeckten Schätze aufmerksam. Die zweiten Entdecker aber wollen nicht länger säumen, die gewiesenen Pfade breiter zu treten, Unrichtiges zu berichtigen, Unvollständiges zu ergänzen und Falsches zu verbessern.

Daß eine Spezialstudie über die beiden ähnlichen Codices in Bologna (Liceo musicale und Universität) und in der Bibl. Estense zu Modena erscheinen möge, und daß diese bei Analysierung der Trient-Wiener-Manuscripte berücksichtiget werden müssen, ist selbstverständlich. Vielleicht dürfen wir eine solche Arbeit in der Rivista musicale italiana des unternehmenden und opferwilligen Bocca zu Turin erwarten!

Regensburg. **Fr. Xav. Haberl.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Beiträge zur Geschichte des katholischen Orgelspieles.

Der Zweck dieser Arbeit ist, einerseits bei den katholischen Organisten das Interesse für unsere Meister wach zu rufen, wie auch die Protestanten mit Recht auf ihre Heroen hinweisen, anderseits die Resultate meiner seit fünfzehn Jahren betriebenen Forschungen späteren Arbeitern als Anhaltspunkte zu widmen. Der Notwendigkeit und Verdienstlichkeit dieser Studien wohl bewußt, edierte ich zur Popularisierung meistens unbekannter katholischer Orgelkomponisten zwei Orgelbücher.[1]) Zur Fortsetzung dieser Studien reichen jedoch Zusendungen von Orgelwerken behufs Durchsicht nicht hin; Mitarbeiter sind notwendig, welche einzelne Werke, Meister, Epochen selbständig zur Bearbeitung übernehmen. In Rat und That will ich gerne stets beistehen, aber auch jede hilfreiche Hand mit Genauigkeit und dankend registrieren. Was gesammelt wurde, sei einstweilen als litterarischer Beitrag dem kirchenmusikalischen Jahrbuch einverleibt.

1. Anton Franz Maichelbek,

Sohn des Sebastian Maichelbek und der Anna Maria Köchin (Koch) ist geboren am 6. Juli 1702[2]) in Reichenau bei Konstanz (Baden). Er war Præsentarius und Ternarius am Münster in Freiburg i. Br. und starb am 14. Juni 1750, 47 Jahre alt, daselbst.[3]) Die in italienischer Sprache verfaßte Widmung des ersten Werkes belehrt uns, daß drei hochgestellte, im Werke genannte Herren unseren Maichelbek zur Ausbildung in der Musik nach Rom sandten.[4])

Von Franz Anton Maichelbek stammt: Die auf dem Clavier spielende, und das Gehör vergnügende | Cäcilia, | das ist: | VIII. **Sonaten,** | So nach der jetzigen Welschen Art, Regel- und Gehör-mäßig ausgear- | beitet, sowohl auf denen Kirchen- als Zimmer-Clavieren zu gebrauchen, und in unter- | schiedliche Gemüths- und Ohren-ergötzende Stuck ausgetheilet seynd, | deren I. bestehet | In einem Præludio, Allegro, Variatio, Buffone, und Gigga. II. In Cappriccio, Allegro, Aria, | Adagio, und Presto. III. In einer Arien mit 4. Variationen, Trio, et Allegro. IV. In Allemande, | Gavotte, Menuet, Trio, Bourée, Aria Siciliana. V. In einem Adagio, Allegro, Capriccio, Aria, | Menuet, Gigga. VI. In Capriccio, Pastorella, Allegro, Allemande, Menuet, Aria, Gigga. | VII. In einer Toccata, Allemande, Corrente, Sarabande, Aria, Gigga. VIII. In einem | Præludio, Allemande, Corrente, Gigga. | In öffentlichem Druck heraus ge-

[1]) E. v. Werra, 1. Orgelbuch. Aus Originaldrucken und älteren Handschriften gesammelt und nach A. G. Ritter's Grundsätzen mit genauem Finger- und Fußsatz versehen. Preis im Buchhandel ℳ 1.50, durch den Herausgeber und H. Pawelek in Regensburg ℳ 1.—. Dieses 52 Seiten füllende Hoch-Quart-Heft enthält neben bio-bibliographischen Notizen und einer Abhandlung über Registrierung der Orgel, 44 Seiten Orgelstücke u. a. von J. C. Ferd. Fischer, J. J. Froberger, P. Hieber, K. Kolb, Georg und Gottlieb Muffat, Murschhauser, F. X. Nauß, J. Seegr.

E. v. Werra, 2. Orgelbuch. Dieses Buch enthält neben Orgelstücken von schon genannten Komponisten noch solche von H. d'Anglebert, F. Fontana, G. Pasterwiz, Jean Titelouze. Im Buchhandel ℳ 1.50; durch Unterzeichneten und H. Pawelek (ohne Porto) ℳ 1.—. Diese zwei spottbilligen Sammlungen haben in erster Linie den praktischen Organisten im Auge; da aber ganz genau nach Originaldrucken ediert wurde und diese Sammlungen durchwegs nicht neugedruckte Nummern enthalten, dürften sie auch für jeden Musikliebhaber von hohem Interesse sein. Eine dritte Sammlung von mehr praktischem Interesse ist schon seit Jahren im Manuskript vollendet. F. X. H.

[2]) Diese Notiz aus dem Taufbuch von Reichenau verdanke ich dem dortigen Pfarrverweser, H. H. Meinrad Mayer.

[3]) H. H. Dompfarrer F. Schober in Freiburg hatte die Güte, nachfolgenden Auszug aus dem „liber mortuorum" der Münsterpfarrei Freiburg i. Br. zu senden: „1750 Die decima quarta Mensis Junii mane circa horam sextam post octiduanam aegritudinem omnibus antea Morientium sanctissimis Sacramentis rite munitus pie in Domino suo obdormivit Amdum Reverendus ac Doctissimus D. Franciscus Antonius Maichelbeck, ssae Thlgiae Cand. Professor linguae Italicae, ac Venerabilis Capituli Friburgensis Juratus, nec non Venis Chori Praesentarius, organista maxime virtuosus, sepultus in nostrate Basilica B. V. Mariae in Coelos assumptae die 15ta ejusdem, comitante funus tota venis Praesentia." Praesentarii sind die früher und jetzt am Münster angestellten Geistlichen, also der Pfarrer und seine Hilfspriester. Sie heißen mit einem Sammelnamen Praesentia. Zur Zeit gehören dazu der Dompfarrer, die Dompräbendare, Benefiziaten und Cooperatoren.

[4]) „Mi rincresce però, che non poterò in tal ringraziarmi dei favori, dei quali le Vostre generosità per coltivarmi nella musica, inviandomene al Parnasso d'ogni Virtù di Roma hanno preso di cumularmi."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

geben | durch den geistlichen Herrn | Franciscum Antonium Maichelbek, | Linguæ Italicæ Professorem, und Præsentiarium in dem Münster zu Freyburg. | Opus I. | Augspurg, drukts und verlegts Johann Jacob Lotter, 1736.[1])

Das Werk ist für das Clavier bestimmt, trotzdem die Vorrede Verwendung „sowohl auf der Orgel als Cembalo" versichert. Die Tonstücke sind sehr flüßig und wohlklingend geschrieben.

Das zweite Werk desselben Meisters betitelt sich: „Die auf dem Clavier lehrende **Cæcilia**, | Welche guten Unterricht ertheilet, | Wie man nicht allein im Partitur-Schlagen mit 3. und 4. Stimmen spielen, sondern auch, | wie man aus der Partitur Schlag-Stück verfertigen, und allerhand Läuff er- | finden köne. | Darneben auch die Reglen zum componiren, sowohl von denn Contra-Punct, als nach dem jetziger Zeit | üblichen Kirchen- u. Theatral-Stylo, mit Beyfüguug vieler Exemple, nebst denen 8. Choral-Tonen, wie auch denen Maniren zur Orgel, und 8. Kirchen-Tonen mit Schlag-Stücken an die Hand gibt, | In drey Theil abgetheilet, | als: | I. de Clavibus, Mensuris et Notarum Valore, | II. de Fundamentis Partituræ, | III. mit Exemplis Tonorum et Versuum. | Denen Music-Liebhabern vor Augen gelegt | durch | Franciscum Antonium Maichelbek, | Linguæ Italicæ Profess. und Præsentiarium im Münster zu Freyburg. | Opus II. | Augspurg, druckts und verlegts Johan Jacob Lotter, 1737." | [2])

Der 1. Teil (S. 1—90) behandelt in der damals gebräuchlichen Weise die Lehre des Kontrapunkts, der Fuge[3]) und bekundet in zahlreichen Beispielen die gediegene Schule. Der 2. Teil — neu paginiert — (S. 1—38) enthält die Lehre des Generalbasses, der sich eine kleine Anleitung über Fingersatz anschließt; der Daumen wird in bekannter Weise (wie schon bei Amerbach's „Orgel- und Instrumenten-Tabulatur" 1571), mit 0, die übrigen Finger werden mit 1, 2, 3 und 4 bezeichnet. Der für unsere Zwecke interessanteste Teil ist der 3. (S. 1—60), welcher Orgelstücke enthält. Dieser Teil ist mit „Exempla Tonorum et Versuum" überschrieben. Da das Werk von großer Seltenheit[4]) ist, erlaube ich mir den Inhalt näher anzudeuten: „Primi Toni Præludium". 5 Versetten und „Finale Cappriccio"; 2. Toni-Præludium, 5 Vers. u. Fuga; 3. Toni Præl. et Toccata, 6 Vers. u. Finale; 4. Toni Præl. (sehr klaviermäßig), Fuga, 3 Vers. u. Finale; 5. Toni Præl., Fuga u. 3 Vers.; 6. Toni Præl., Fuga u. 3 Vers.; 7. Toni Præl. u. 4 Vers.; 8. Toni Toccata, Fuga u. 1 Versett. Dieser Teil verleugnet nicht den Geist der Zeit (besonders in den Præludien und Toccaten); die Tonstücke sind, wie im Opus I., sehr fließend geschrieben und verraten die leichte Beherrschung der Formen: weniger markig als gefällig. Das Pedal wird, wie bei der süddeutschen Orgellitteratur gebräuchlich, nur bei langgedehnten Noten angezeigt; der Grund hievon ist in dem mangelhaften Umfange der damaligen süddeutschen Orgeln zu suchen.

Als 3. Werk nennen einige Bibliographen „6 pompeuse, schöne, leichte und auf den neuesten Stylum für alle Chöre dienliche Missen. Freyburg i. Br., bei Schall, 1739". Leider konnte ich — trotz vielen Nachforschungen — kein Exemplar auffindig machen. In der Vorrede zum Opus I. stellte Maichelbek Messen in Aussicht; „item, schöne noch niemahlen gehörte Vespern". Ob diese Vespern erschienen sind, meldet niemand. Maichelbek wird in den meisten Lexicis genannt, z. B. bei Gerber, Fink, Mendel-Reißmann, Fétis und auch von Adolf Prosniz („Handbuch der Klavier-Litteratur von 1450—1830. Wien, Gerold, 1887", S. 49). Von dessen Werken besitzt die Bibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin den dritten Teil von Opus II.; Rob. Eitner weiß sonst

[1]) Format: Quer-Folio. Titelblatt, Widmung, Vorrede und Tonsätze: sehr deutlicher Typendruck. Die zwei ersten Blätter (Titel und Widmung) sind nicht paginiert. Mit Vorrede beginnt die 1. Seite; das Ganze umfaßt 89 Seiten. Das Titelblatt gibt genauen Aufschluß über den Inhalt des Werkes.

[2]) Format: Quer-Folio; das Titelblatt mit der rückseitigen Vorrede „Philomuse" und die zweiseitige Widmung sind nicht paginiert; deutlicher, großer Typendruck.

[3]) Im Vergleiche zu dem „Tractatus musicus" des gelehrten P. Meinrad Spieß (Augspurg, 1746) oder mit dem allbekannten „Gradus ad Parnassum" von Fux — nur in nuce.

[4]) L. Liepmannssohn-Berlin fordert für den 3. Teil allein (Katalog N°. 119) 30 ℳ.!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

keinen Fundort namhaft zu machen. Ich bin in der Lage über je ein tadelloses Exemplar von Opus I. und II. zu verfügen. — Eine eigentümliche Übersetzung mußte sich das Wort „Præsentiarius am Münster zu Freyburg" bei Fétis gefallen lassen durch „bedeau de la cathédrale de Freyberg" (sic!). Keine einzige Nummer ist aus den genannten Werken neu gedruckt worden.

2. Karlmann Kolb

war Benediktinerpater der Abtei Aspach[1]) (Aschbach, Asbach). Obwohl P. Kolb in der Vorrede seines unten näher beschriebenen Werkes zwei weitere Sammlungen in Aussicht stellt, welche neben den im „Certamen" behandelten 8 Kirchentönen noch die übrigen 16 Tonarten („so von einigen theils Dependentes, theils Fictos genennt werden") enthalten sollten, so wurde dieser Plan nicht ausgeführt. Das ist sehr zu bedauern, denn wir haben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts keinen katholischen Orgelmeister, der neben Gottlieb Muffat, J. Ferd. Fischer und Murschhauser gestellt werden könnte, als P. Karlmann Kolb und zwar durch sein Werk:

„Certamen | Aeonium | id est | Lusus Vocum inter se innocue, | Concertantium, Continens | **Præambula,** Versett: atque Cadentias, | ab octo tonis. | Pars prima. | Auth: Reverendô **P. Carolomanno Kolb,** | Ord: S. P. B. Professo in Aspach. | Kupferstich von Christian Leopold in Augsburg, der mit seinem Vater der musikalischen Welt prächtig ausgestattete Kunstwerke bot; ich erinnere hier bloß an Fischer's „Ariadne" (in meinem 1. „Orgelbuch" näher beschrieben), Gottlieb Muffat's „Componimenti" unter vielen Werken. Das Druckjahr von Kolb's „Certamen" verrät folgendes Chronogramm des Titelblattes: „LaVDetVr DeVs, et VnIVersa opera DeI. In sæCVLa" (1733).[2]) Format: Quer-Folio. Dieses 43 Seiten füllende Werk gibt uns das Bild eines originellen, tüchtigen Meisters; keine Nummer ähnelt, obwohl durchwegs von geringem Umfange, mit der andern. Wenn auch dann und wann der Zeitgeschmack Kolb's einen Stempel aufdrückt, begrüßen wir in dieser Sammlung doch eines der allerbesten Orgelwerke aus dieser Epoche. Mendel-Reißmann, Schilling, Riemann, Kornmüller 2c. erwähnen Kolb nicht; wohl aber E. L. Gerber im alten Lexikon und nach ihm Lipowsky und Fétis, wie ein verunglücktes, mißverstandenes Citat uns belehrt. A. G. Ritter würdigt ihn im Werke „Zur Geschichte des Orgelspiels" (M. Hesse's Verlag. Leipzig, 1884) und druckt das 1. Præludium des Werkes ab (mein 1. „Orgelbuch" enthält 3 Nummern dieses Komponisten); sonst ist nichts von ihm bekannt, als eine Fughette in „Cadenzen, Versetten etc." von Ett-Riegel (Regensburg, Pustet) aber ohne Autorangabe.

3. Octavian Panzau

war Dekan des Klosters der regulierten Chorherren zum heiligen Kreuz in Augsburg, wo er, einer ansehnlichen Familie entstammend, geboren wurde. Er lebte gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts und that sich in seiner Gegend als Organist und Komponist hervor.[3]) Das einzige Werk, welches von ihm bekannt und unten näher beschrieben ist, stempelt Panzau zu einem sehr gut gebildeten Tonsetzer, der gegen den damals herrschenden Geschmack der Zopfzeit Front macht und sich in den 16 Fugen als Anhänger der strengen Schule bekennt. In denselben Räumen lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein nirgends erwähnter Pater Ludwig Zöschinger, der von 1761—1769 zwei Werke[4]) edierte, von welchen auch das zweite (mir unbekannte) für Klavier geschrieben zu sein scheint.

Es folgt nun der vollständige Titel des oben erwähnten Werkes von O. Panzau:

[1]) A. G. Ritter liest fälschlich Ansbach; „Aspach, ein Benediktiner-Kloster im Bissthum Passau und dem Bairischen pfleggericht Griessbach, zwischen Pfarrkirch und Riedenburg gelegen". Iselin, „Neu vermehrtes Historisch- und Geographisches Allgemeines Lexicon". Basel 1726.

[2]) E. L. Gerber gibt in seinem alten Lexikon fälschlich 1750 als Erscheinungsjahr an; vielleicht eine spätere Auflage?

[3]) E. L. Gerber, Alt. Lexicon II. S. 75 nach Stettens „Augsburger Kunstgeschichte".

[4]) „Concors Digitorum | Discordia | seu IV Parthiæ | a | R. P. Ludovico Zöschinger, Can. Reg. ad S. Crucem Augustæ | Professo. Augustæ Vindelicorum | Sumptibus Joannis Jacobi Lotteri Hæredum. 1761." Ein zweites Werk, das in Gehring's Bibliothek versteigert wurde, betitelt sich: „Philomela organica in cymbalis canora seu Parthiæ sex moderno stylo et facili accomodatæ. Aug.-Vindel. 1769. Folio-obl. Wer kennt letzteres Werk und Biographisches dieses Meisters, der in keinem Lexikon zu finden ist?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Octo Tonium | Ecclesiastico- | Organicum: | seu | Fugæ | ex | Octo Tonis Ecclesiasticis, | stylo gravi, | juxta regulas | Contra-Puncti duplicis ad Octavam, | addito etiam | Motu Contrario | elaboratæ, | ad usum Ecclesiarum, | pro Officio Chorali | Sub Offertorio, et Communione, | destinatæ; | Organoedis, | Harum fortè penuria laborantibus, | aut | ut Varietas delectet, | lubenti animo | Communicatæ | à minimo Eorundem Collegâ, | Octaviano Panzau | Can. Reg. ad S. Cr. Augustæ Vindel. | Decano. | Cum Gratia et Privilegio Sacræ Cæsareæ Majestatis | Christianus Leopold excud. Aug. Vindel.

Auf dem Titel folgen zwei nicht paginierte Seiten Vorrede und 32 paginierte Seiten Noten.[1] Keine einzige Nummer wurde im Neudruck bekannt.

4. Placidus Metsch

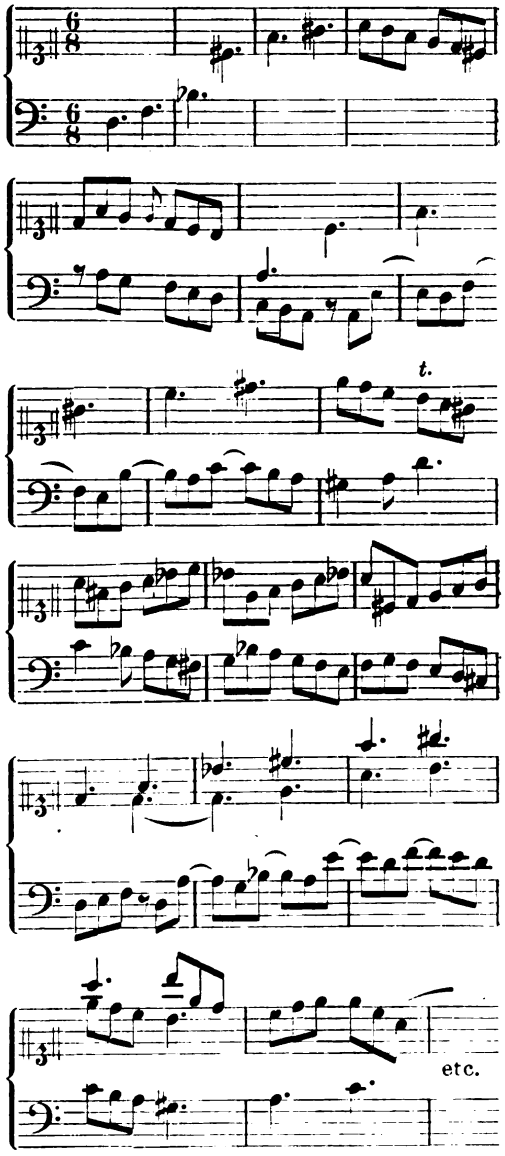
war Benediktiner der ehemaligen bayerischen Abtei Roth. Nach dem in Kupfer gestochenen ersten Teil der „Litigiosa" zu urteilen, muß Metsch gegen Mitte des 18. Jahrhunderts musikalisch thätig gewesen sein; leider konnte ich keinerlei biographische Notizen noch andere Werke des Meisters auffinden. Obiges Werk betitelt sich:

LITIGIOSA | DIGITORUM UNIO | Id est: | Præambula duo Organica cum Fugis, exornata | variis figuris, Syncopationibus tonisque chromaticis, | facili tamen methodo, | composita | a | R: P: Placido Metsch O: S: Benedicti in Exempto Monasterio | Rothensi ad SS: Marinum et Anianum prope Öenum professo. | Pars. I. | Exc; Vitus Balth. Henning Norimbergæ.

Format: Quer-Folio; schöner und durchwegs sehr sauberer Kupferstich; Rückseite des Titelblattes ist leer. Das mir in fliegenden Blättern vorliegende Exemplar hat weder Widmung noch Vorrede.

Das 1. Præludium (S. 1—3) ist in dorischer Tonart und in sehr freier Weise, wie man gegen Mitte des 18. Jahrhunderts die alten Tonarten zu bearbeiten pflegte, geschrieben. Von diesem in Süddeutschland lebenden Komponisten ist der obligate Pedalgebrauch und sogar das tiefe Cis und Gis notiert, was ein vorteilhaftes Licht auf Orgelbau und Orgeltechnik wirft, allerwenigstens das ungebrochene Pedal bedingt. Von der folgenden Fuge (S. 3 bis 6), bei der Dom. Scarlatti mit seiner allbekannten „Katzenfuge" allerwenigstens Patenstelle versieht, mögen hier die Anfangstakte stehen.

Fuga. *Moderato.*

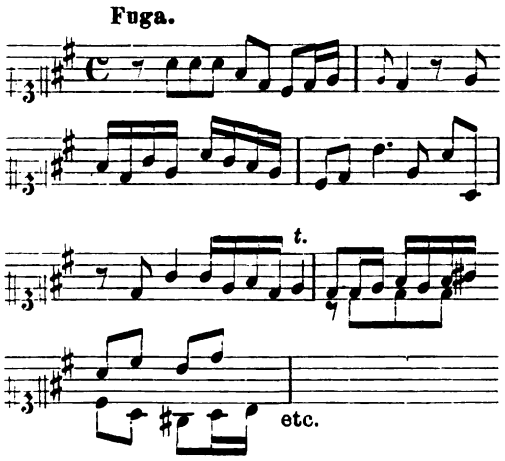


Auf der zweiten Hälfte der 6. Seite beginnt das 2. Præludium in D-dur, worin sich gebrochene Akkorde breit machen; 14 Takte lang besteht die zweite Hälfte des Taktes jeweils aus der Wiederholung der ersten Hälfte (vermittels Repetitionszeichen), was zur Charakterisierung des Stiles besonders erwähnt sei. Die darauf folgende

[1]) Diese genaue Titelangabe verdanke ich der Güte des Herrn Professor Dr. H. Strahl in Gießen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Fuge möge hier bis zum Eintritt des Gefährten (comes) stehen:



Vorliegendes Heft verrät Gewandtheit und Geschmack im Tonsatz, so daß ich bedauere den zweiten Teil der „Litigiosa" und den „Organœdus" nicht zu kennen. Der Titel des letzteren Werkes lautet nach E. L. Gerber, a. Lexikon (I., Spalte 935): „Organœdus Ecclesiastico-aulicus, Aulico-ecclesiasticus, exhibens varios modulos musicos, tam in Clavicymbalo, curarum levamen, tum in Organo producendos, omnibus Musicæ amatoribus, maxime vero tyronibus offertur (Norimb. 1764). Als Druckjahr der „Litigiosa" gibt E. L. Gerber 1759 (nach der Vorrede?) an. A. G. Ritter hat keines seiner Werke gekannt, wie auch keine Nummer in Neudruck verbreitet wurde.

5. Marian Königsperger (1708—1769).

Königsperger ist am 4. Dezember 1708 zu Roding (Oberpfalz — Bayern) geboren; seine Eltern brachten ihn in die Benediktinerabtei Prüfening (Priffling) bei Regensburg, wo er in die dasige Real- und Singschule aufgenommen wurde. Da Königsperger zum litterarischen Fache, trotz guter Anlage, wenig Lust zeigte, entschloß er sich als Laienbruder dem Kloster zu dienen und hat sich im Umgange mit Meistern in der Kunst soweit gebildet, daß er nicht nur durch sein tüchtiges Orgelspiel, sondern auch durch Kompositionen für die Kirche und für das Theater allgemein bekannt wurde. Er erhielt in der Folge auch von verschiedenen Seiten Aufträge, bis er endlich mit dem in der musikalischen Litteratur des 18. Jahrhunderts sehr bekannten Verleger Lotter in Verbindung kam; letzterer bekannte es nachher selbst, daß er die Grundlage seines Wohlstandes der Herausgabe von Königsperger's Werken verdanke; gegen 20 Werke erschienen auch bei Lotter. Königsperger's Bemühungen fehlte auch der pekuniäre Erfolg nicht, welcher es ihm gestattete, für seine Klosterbibliothek mehrere kostbare Werke zu kaufen; ferner ließ er nach seinen Angaben eine neue Chororgel erbauen und die große Orgel verbessern. Vorzüglich unterstützte er die Professoren bei den Editionen ihrer Werke mit schwerem Geldaufwande; denn wer immer zu einem litterarischen Unternehmen Geld brauchte, fand den demütigen Klosterbruder zur Beförderung der Wissenschaft, ohne Anspruch auf Dank oder Ersatz, stets bereit. Königsperger starb den 9. Oktober 1769, bedauert von seinen Mitbrüdern und allen, die ihn kannten. Rupert Kornmann, der letzte Abt des später aufgehobenen Klosters, geschätzter Schriftsteller, hat von Königsperger eine kurze Lebensbeschreibung in Lipowsky's „Bayerischen Lexikon" (München, 1811), S. 152—155, geschrieben, welche ich hier benützte. Leider hat Kornmann die Aufzählung der Werke Königsperger's unterlassen, was ich unten versuche.[1]) Wer

[1]) **Verzeichnis der Werke M. Königspergers:**

1) Philomela suaviter decantans laudes divinas sive VIII offertoria pro omni tempore et variis solemnitatibus, admodulantibus 4 Vocibus obligatis, 2 Violinis necessariis, 2 Clarinis vel Cornibus ad libitum, ac Basso generali. Opus II. Ratisbonæ, 1741. fol. Die Musiknoten in Kupferstich.
2) Threnodia Davidica et Mariana, seu psalmus VI. Miserere et II. Stabat mater, à 4. Vocibus obligatis, 2 Violinis necessariis, 2 Cornibus ad libitum, ac duplici Basso generali; folio. Opus III. Augustæ Vindelicorum. 1743 (fälschlich 1643 bezeichnet). fl. 2. kr. 15.
3) IV Vesperæ de Dominica, B. V. Mariæ et Apostolis, una cum Psalmis insititiis pro varietate Festorum: IV. Antiphonæ de eadem B. Virgine, à 4. vocibus obligatis, 2. Violinis necessariis, 2. Clarinis vel Cornibus et Tympanis ad libitum, cum duplici Basso generali. fol. Opus V. ibid. 1743. fl. 2. kr. 15.
4) XVII Offertoria pro Festis Domini, B. V. Mariæ et Sanctorum, nec non pro omni tempore, à 4. Vocibus obligatis, 2. Violinis necess. 2. Clarinis vel Cornibus ad libitum,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Lücken ausfüllen kann, ist um Zusendung solcher Notizen, behufs späterer Verwendung, dringend gebeten. Ich schließe diesen biographischen Teil, mit Kornmann's

ac duplici Basso generali. fol. Opus VIII. ibid. 1744. fl. 1. kr. 40.

5) XII Sonatæ concertantes pro Missis solemnibus, à 2. Violino Principali. Violino I. Violino II Alto Viola obligata, et duplici Basso generali. fol. Opus IX. ibid. 1745. fl. 2.

6) VI Missæ solemniores, una cum Hymno Ambrosiano Te Deum Laudamus, à 4. Vocibus obligat. 2. Violinis necess. Alto Viola, 2. Clarinis, vel Cornibus et Tympanis ad libitum, ac duplici Basso generali. fol. Opus X. ibid. 1747. fl. 3. kr. 30.

7) VI Stabat Mater, à 4. Vocibus obligat. 2. Violinis necessariis ac duplici Basso generali. fol. Opus XI. ibid. 1748. kr. 24.

8) Eucharisticon complectens, VI. Offertoria de SS. Sacramento Eucharistiæ. VIII Hymnos modulatos pange Lingua. I. Offertorium de nomine Jesu. Quibus accedunt: I. Aria de Passione Domini. I. Hymnus. Te Deum Laudamus, à 4. Vocibus obligat. 2. Violinis necessar. Alto Viola, 2. Clarinis, vel Cornibus et Tympanis ad libitum, ac duplici Basso generali. fol. Opus XII. ibid. 1748. fl. 1.

9) Vesperæ rurales, continentes omnes Psalmos per annum, quibus accedunt IV Antiphonæ de B. V. Maria, à 2. Vocibus necess. cum aliis Vocibus, 2. Violinis, 2. Clarinis et Tympanis ad libitum, cum Organo et Violonc. fol. Opus XIII. ibid. 1755. kr. 50.

10) Cythara Davidica. Psalmi Vespertini, I. Pro Festis Domini, et Dominica. II. De B. V. Maria. III. De Sanctis Apostolis. Una cum IV Antiphonis de B. V. Maria, à 4. Vocibus concertantibus, 2. Violinis neces. 2. Clarinis vel Cornibus et Tympanis ad libit. ac duplici Basso generali. fol. Opus XIV. ibid. fl. 2. kr. 15.

11) Sex Missæ solemniores cum Hymno Veni S. Spiritus, 2. Violinis necess. 2. Clarinis vel Cornibus, et Tympanis ad libitum, cum duplici Basso generali. fol. Opus XV. ibid. 1750. fl 2. kr. 24.

12) Symphoniæ, à 2. Violinis necessariis, Alto Viola obligato, 2. Clarinis et Tympanis ad libit. con Organo. fol. Opus XVI. ibid. 1751. fl. 1. kr. 15.

13) VI Lytaniæ novæ Lauretanæ solemnes, de B. V. Maria, à 4. Vocibus oblig. 2. Violinis necess. 2. Clarinis vel Cornibus et Tympanis ad libitum, ac duplici Basso generali. fol. Opus XVII. ibid. 1753. fl. 2. kr. 24.

14) Certamen Musicum complectens VI. Concerta communia et II. Pastoritia, ad facilem cujusvis usum accommodata. Organo Principali, 2 Violinis et Alto Viola necessariis, 2 Clarinis vel Cornibus et Violincello ad libitum. fol. Opus XVIII. ibid. 1754. fl. 1. kr. 15.

15) VI Lytaniæ rurales, cum VI. Ariæ germanicæ, de B. V. Mariæ, à 2. Vocibus necess. et aliis ad libitum, 2. Violinis, 2. Clarinis et Tympanis pariter ad libitum, Organo et Violonc. necess. fol. Opus XIX. ibid. 1755. fl. 1. kr. 30.

16) II Missæ de Requiem, et II. Libera, à 4. Vocibus obligatis, 2 Violinis necess. 2. Cornibus ex C. ad libitum, cum Organo et Violoncello. fol. Opus XX. ibid. 1756. fl. 1.

17) I. Offertorium. Laudetur Jesus Christus, sive Offertorium pro omni solemnitate et de Tempore, à 4. Vocibus et 2. Violinis necess. Clarinis vel Cornibus ex C ad libit. cum Organo et Violonc. fol. ibid. 1756. kr. 12.

18) I Offertorium duplici Textus pro omni Tempore, I. Pater noster. II. Benedicta Sancta Trinitas, à 4. Vocibus et 2. Violinis necessariis, cum Organo et Violonc. fol. ibid. 1757. kr. 12.

19) Fingerstreit oder Clavier-Uebung durch ein Præambulum und Fugen, so mit scharfen harten und weichen Tonen vermengt, fol. Augsburg. 1760. kr. 10.

20) Der wohl unterwiesene Clavier-Schüler, welchem nicht nur die wahre und sichere Fundamenta zum Clavier auf eine leichte Art beigebracht, sondern auch VIII Præambula, XXIV Versette und VIII Arien oder Galanterie-Stücke aus allen Tonen zur Uebung vorgelegt werden. 4. ibid. 1761. kr. 24.

21) Sacrificium | Matutinum | VI. Missis | Solemnibus, | 4. Vocibus obligatis, 2 Violinis necessariis, | 2. Clarinis, vel Cornibus, et Tympanis | ad libitum, | cum duplici Basso generali | adornatum | a | R. Fr. Maniano Königsperger, | O. S. B. in Exempto Monasterio Prüflingensi | Professo. | . Opus XXI. | Ratisbonæ MDCCLX | Sumptibus Joannis Michaelis Schmid, | Ludi magistri et Arithmetrici. | Ulmæ, ex officina Christiani Ulrici Wagneri. Cantus u. Tenor in meinem Besitze.

22) X Cantatæ, de B. V. Maria, communi Sanctorum, et pro omni tempore, à 4. Vocibus obligat. 2. Violinis necess. Alto Viola, 2. Clarinis vel Cornibus ad libitum, cum Organo et Violonc. fol. Opus XXII. ibid. 1763. fl. 2.

23) VI Missæ solennes, quarum ultima de Requiem, à 4. Vocibus obligatis, 2. Violinis necess. Alto Viola, 2. Clarinis vel Cornibus et Tympano ad libitum, ac duplici Basso gener. fol. Opus XXIII. ibid. 1764. fl. 3. kr. 45.

24) II Vesperæ de Dominica cum Psalmis de B. Virgine, Ss. Apostolis, et residuis per annum quibus accedunt IV. Antiphonæ Marianæ à 4. Vocibus obligatis, 2. Violinis necessariis, 2. Clarin. vel Corn. et Tympano ad libitum. Ac duplici Basso generali. Juxta modernum Stylum elaboratæ. fol. Opus XXIV. ibid. 1767.

25) Præambulum cum Fuga facili methodo elaboratum, primi Toni. 4. ibid. kr. 12.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Worten: „Seine (Königsperger) sittliche Charakteristik war eine zuvorkommende Willfährigkeit, Genügsamkeit, Reinlichkeit, Hochachtung gegen Gelehrte, ein gottseliges Betragen ohne Heuchelei, vorzüglich eine sanfte, nie unterbrochene Fröhlichkeit, das Zeichen einer harmonischen Seele und wahrer Herzensruhe."

In der Vorrede „Ad Philomusum" von N°. 24[1]) stellt Königsperger noch ein 25. Werk in Aussicht, das ich leider nicht auffinden konnte.

Unter genannten Werken könnten zu unserem speziellen Zwecke kaum N°. 19 und 20, dafür aber N°. 25 in Frage kommen; beide erstere Werke besitze ich nicht[2]), von N°. 25 geht mir die letzte Fuge aus dem 8. Tone ab.

Von diesem Werke erschien 1749 Præludium und Fuge im 5. Tone; ich lasse, statt weiterer Auseinandersetzung, die Vorrede („Ad Philo-Musum") folgen: Præsens cum Fuga Præludium qui cernis, ne existimes, me illis prælusisse, qui in arte Magistri audiunt, sed incipientibus, qui, quo Sanctius in domo Dei ludant, in similibus sese exerceant. Fugam si prosequi libuerit, cave, ne nimium fugando tibi subjectum effugiat. Vale et fave."

Præambulum cum Fuga facili methodo elaboratum, secundi Toni. 4. ibid. kr. 12.
Præambulum cum Fuga facili methodo elaboratum, tertii Toni. 4. ibid. kr. 8.
Præambulum cum Fuga facili methodo elaboratum, quarti Toni. 4. ibid. kr. 8.
Præambulum cum Fuga facili methodo elaboratum, quinti Toni. 4. ibid. kr 8.
Præambulum cum Fuga facili methodo elaboratum, sexti Toni. 4. ibid. kr 8.
Præambulum cum Fuga facili methodo elaboratum, septimi Toni. 4. ibid. kr 8.
Præambulum cum Fuga facili methodo elaboratum, octavi Toni. 4. ibid. kr. 8.

[1]) „Was ich übrigens letzthin versprochen meiner alten Noten-Feder feyerabend zu geben, um mich außer der Ton-Kunst, auf die Haupt-Kunst, wohl zu sterben, desto ruhsamer verlegen zu mögen, ein solches habe ich würklich in das Werk zu setzen angefangen; und war ich schon an deme, diesem 24. Operi mein danknehmiges Vale denen gedultigen Liebhabern meiner Noten zu geben, wann nicht nebst diesen Vespern, ein noch kleines Werklein, bestehend nur in 2. guten Messen, u. Offertorien, zu guter Nacht würklich auch unter der Presse wären, u. vermuthlich in Zeit 4. Monaten zum Vorschein zu tretten die Ehre haben wird. . . . . Selbes XXV. Werklein hat eben die Zahl eines Viertel—hunderts, von dem nicht abzuweichen, die Verweilung dieser Vespern mir Gelegenheit gegeben hat."

[2]) Rob. Eitner teilt mir mit, daß das „Britische Museum" in London 1 Exemplar des „Fingerstreit" besitze.

Erst 1755 folgten Tonus I. II, III, IV, nachdem der V. Ton um 1752 schon in 2. Auflage erschien; die übrigen Töne erschienen 1756.

Format: Klein-Querquart; Typen-Notendruck.

Es möge hier noch ein Teil der Vorrede zum zweiten Tone Platz finden: „Gleichwie in allen meinen Operibus, und auch in diesem mein Haupt-Absehen ist, daß dadurch denen nit gegründeten und halberfahrenen Organisten zu einer Vorschrift Unterricht dieneten, wie und auf was Art man in der Kirchen Præludiren solle, und damit auch gäntzlichen die Hacker, Zwicker, Stecher und dergleichen Orgel-Verderber, ihre bösen Luftsprünge beyseits setzen, und sich an einen guten Stylum Ecclesiasticum gewöhnen."

Der ausgezeichnete Kenner A. G. Ritter („Zur Geschichte des Orgelspiels", I., S. 80 und 161) rühmt diesen Fugen „tüchtige Schulbildung" und dem gesamten Werke „ein gewisses kernhaftes Wesen" gegenüber den gleichzeitigen Werken nach. Obwohl die Werke Königsperger's die süddeutschen Chöre in der Mitte des 18. Jahrhunderts beherrschten, sind sie, vollständig erhalten, selten geworden. Der Umstand, daß man von Seite der Staatsregierungen nur zu oft in unqualifizierbarer Weise mit den Klosterschätzen (Bücher, Musikalien 2c.) umgegangen ist, erklärt dieses. Haarsträubende Sachen erzählte mir Dr. H. M. Schletterer († 1893) von damaligen Augenzeugen und schloß seine Schilderung mit den Worten: „Es scheint einem fast, als ob die ganze Musiklitteratur des 18. Jahrhunderts zerstört worden wäre; so selten ist sie geworden."

6. Georg Pasterwiz[3]) (1730—1803).

Geboren in Vierhütten[4]) (Diözese Passau) am 7. Juni 1730, besuchte er das

[3]) Pasterwiz selbst schrieb sich unterschiedlich, mit (Pasterwitz) und ohne t; obige Schreibart ist die gebräuchlichere. Ein „von" hat er niemals vor seinem Familiennamen gesetzt; die Mutter jedoch war eine Adelige (Theresia von Sonneck und Mohrenberg).

[4]) „Vierhütte, Dorf in Niederbayern, Bezirksamt Wolfstein mit 123 Einwohner." Ritter,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gymnasium der Benediktiner von Altaich, seit 1744 das von Kremsmünster, wo er als Student sich in Kompositionen von Quartetten, Terzetten und Liedern versuchte. Im Jahre 1750 wurde er Novize des Klosters und betrieb neben seinen theologischen Studien in Salzburg Mathematik, Sprachen und mit großem Eifer Musik, besonders Kontrapunkt unter dem berühmten erzbischöflichen Kapellmeister Ernst Eberlin (1702—1762). Am 24. Juni 1755 wurde Pasterwiz zum Priester geweiht und konnte sich dann bis 1759 fast ausschließlich der Musik widmen. Seine Vorbilder waren besonders Joseph Fux, Caldara und der frühere Lehrer und Freund Eberlin; bis zum Jahre 1782 hielt er an der adeligen Akademie Vorlesungen über Philosophie und später über politische Wissenschaften, von denen eine Anzahl in Druck erschienen. Neben diesen vielen und wichtigen Beschäftigungen benützte Pasterwiz jede Mußestunde für Komposition und übernahm nach dem Tode des verdienten P. Franz Sparry (1767) dessen Amt als Kapellmeister des Stiftes bis zum Jahre 1782. Nach vorübergehender Besorgung der Pfarre Buchkirchen und des Rentamtes, wurde Pasterwiz als Agent (Hofmeister) seines Stiftes nach Wien gesandt, wo er demselben in jenem (durch die Reformen Joseph II.) höchst mißlichem Zeitpunkte manche Vorteile errang und sich selbst durch seine musikalischen Talente viele Freunde erwarb. Er verkehrte hier auch mit Joseph Haydn, Mozart, Salieri (dem er sein zweites Werk widmete) und Albrechtsberger. Hier schrieb Pasterwiz zwei solenne Messen und ein Requiem, welch letzteres später in München gedruckt wurde; diese Kompositionen wurden in der k. k. Hofkapelle und in der Metropolitankirche zu St. Stephan aufgeführt. Wegen fühlbarer Altersschwäche verließ er Wien 1795, um bis zwei Jahre vor seinem Tode als Dekan des Lyceums in Kremsmünster noch zu wirken; am 26. Januar 1803 starb er. Sein jetziger Nachfolger als Kapellmeister, P. Georg Huemer, nennt ihn in seiner Schrift: „Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster" (Wels, Johann Haas, 1877) den größten Musiker des dortigen Stiftes. An diese sehr interessante Schrift sowie an handschriftliche Notizen P. Huemers lehnen sich mit ausdrücklicher Erlaubnis vorliegende Zeilen an.

In Druck erschienen von Werken des P. Pasterwiz für Orgel:

1) **VIII-Fughe** | secondo l'ordine de Toni ecclesiastici | per l'Organo o Clavicembalo | Composte e Dedicate | al | Reverendissimo Signore Mass. Stadler | Degnissimo Abbate Commendatario di Cremifano | dal | suo umilissimo ed ubbidientissimo Servo | **P. Giorgio Pasterwiz** | Benedittino del medesimo Monastero. | Opera I. Vienna presso Artaria.
2) **VIII Fughe** | secondo l'A. B. C. di Musica | per l'Organo o Clavicembalo | Composte e Dedicate | al | Celebre Signore Antonio Salieri | Primo Maestro di Capella | all' attual Servigio di Maestà | Reale in Vienna | dal | Suo Ammiratore | **P. Giorgio Pasterwiz** | Benedittino di Cremifano | Op: II.
3) **VIII Fughe** | Per l'organo o cembalo | Composte, e dedicate a Sua Eccellenza | Godefredo L. Barone de Swieten | Consiliario Intimo di Sua Majestà Imp: e Real: | Commendatore del Reale Equestre Ordine | di S. Stefano | e | Massimo Fautore delle Scienze e dell' arti Liberali | da | P. Giorgio Pasterwiz | Benedittino di Cremifano | Opera III. | a Vienne au Magasin de Musique dans l'Unterbreuner Strasse N°. 1152. Prix 1. Fl. 30 kr.
4) 300 Themata und Versetten in 3 Heften zum präambuliren und fugiren mit Orgel oder Clavier. Op. 4. Wien, aus Sauer's K. K. priv. Kunstverlag.

Für die Kirche schrieb er 11 Messen, 12 Introitus, 2 Requiem, 78 Gradualien, 75 Offertorien, 3 Vespern de Dominica, 2 de dolorosissima Virgine, 2 de beata Virgine, 4 Totenvespern, viele einzelne Vesperpsalmen, 10 Magnificat, Litaneien de dolor. Virgine, de S. Benedicto, de Trinitate, 10 Antiphonen de Beata, 4 Te Deum, 4 Veni sancte Spiritus, 2 Miserere, 2 Christus factus est zur Karwochenmette, 2 Tenebræ zur Grablegung, Responsorien für die Karwoche, nebst Lamentationen, Antiphonen für Lichtmeßtag und den Palmsonntag zur Prozession, eine Complet für den Karsamstag, 4 Regina cœli für die Bittage, 54 Arien mit deutschen oder lateinischen Worten auf verschiedene Feste des Kirchenjahres, 2 Hymnen zur Auferstehungsprozession, 1 Domine ad adjuvandum, und über 50 „Sub tuum præsidium", vierstimmig mit Orgel und mit Begleitung der Instrumente. Wie die

„Geographisch-Statistisches Lexikon". 8. Auflage. Leipzig, 1895, Wigand. Fétis und dessen Abschreiber Mendel-Reißmann lesen „Burchhütte".

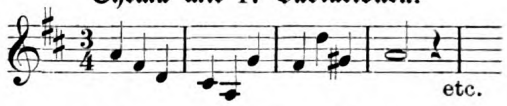
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirche so bedachte er auch das Studententheater in Kremsmünster mit seinen Werken (vgl. Huemers Schrift, S. 52—54).

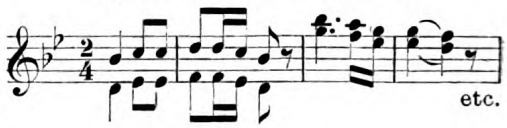
Große Gewandtheit bekundet Pasterwiz in der Fuge und gehören letztere zu den besten Erzeugnissen ihrer Zeit, wenn auch wenige Nummern mehr für unsere Orgel passen. Er schrieb auch auf dem Titelblatt: Orgel oder Klavier. Mein 2. Orgelbuch enthält 3 Nummern von Pasterwiz. Die Kompositionsweise ist sehr flüssig, wie er nach der Überlieferung ungemein schnell und sauber zu komponieren imstande war; die in Kremsmünster fast alle in Originalpartitur erhaltenen Werke enthalten selten Korrekturen.

Von Pasterwiz besitzt das Stift Kremsmünster noch folgende drei Werke in Abschriften:

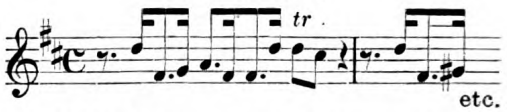
Thema mit 17 Variationen.



Thema mit 12 Variationen.



Divertimento.



Diese letzteren Werke scheinen für Klavier berechnet zu sein. Neuausgaben seiner Werke sind selten zu finden.

E. von Werra,
Münsterchor-Direktor in Konstanz-Baden.

Das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle

nach den Aufzeichnungen von Andrea Adami da Bolsena.

Die päpstliche Sänger-Kapelle wurde nach dem 20. Sept. 1870 wohl nicht aufgelöst, durch den Umstand jedoch, daß durch Pius IX. und Leo XIII. bis zum heutigen Tage nicht mehr jene großen Funktionen abgehalten werden, welche früher in der Charwoche und zu verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres vom 1. Adventsonntag bis zum Feste der heiligen Apostelfürsten Petrus und Paulus stattfanden, ist die Thätigkeit dieses altehrwürdigen Institutes in musikalischer Beziehung auf äußerst wenige Funktionen, wie etwa beim Tode eines Kardinales, bei Seligsprechungen, am Wahltag und Krönungsfeste des Papstes, beschränkt.

Was seit Jahrhunderten einen Glanzpunkt für die frommen und unfrommen Besucher der ewigen Stadt gebildet hat, gehört nunmehr der Geschichte an; die Schilderungen über die herrlichen Ausführungen und den hinreißenden Vortrag der klassischen Vokalwerke des 16. Jahrhunderts, welche in Reisememoiren, Zeitungsartikeln und Schilderungen früherer Zeitperioden zu lesen waren, und manchem Musikfreund, Kunstjünger und Konservatoriumsschüler ein Gegenstand heiligen Sehnens und heftigen Wissensdurstes waren, lesen sich wie Romane. Wer den nunmehr zerrütteten Chor der päpstlichen Kapelle hört, ist versucht, die Darstellungen früherer Zeiten als Fabel oder Unwahrheit zu beurteilen.

Man erinnere sich, wie Dr. Karl Proske, dessen Reisetagebuch im kirchenmusikalischen Jahrbuche 1894 abgedruckt worden ist (Seite 23—42; vgl. auch a. a. O. die biographische Skizze über Jos. Baini S. 77—85), über die Aufführungen der päpstlichen Kapelle urteilte, lese nach, was zehn Jahre vor ihm G. L. B. Sievers in der allgemeinen musikalischen Zeitung (1825, 27. Jahrgang, Leipzig, Breitkopf und Härtel, Seite 301—417) in einer Artikelserie über die Geschichte der päpstlichen Kapelle und seine eigenen Eindrücke geschrieben hat, was endlich Thibaut in seinem Büchlein über Reinheit der Tonkunst, und auch Rochlitz in mehreren seiner geistvollen Publikationen zum Preise dieses Kunstinstitutes der Nachwelt überliefert haben, und vergleiche diese zweifellos wahren und den Thatsachen entsprechenden Lobeshymnen mit den schon mehr zurückhaltenden Worten in Felix Men-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

delssohns Reisebriefen, noch mehr aber mit den zerschmetternden Keulenschlägen, welche Dr. Wilh. Ambros an vielen Stellen der „Bunten Blätter", sowie in seinen nachgelassenen Schriften den musikalischen Leistungen dieses Institutes während der Jahre 1868—1870 erteilt hat — man wird dann begreifen, daß die ruhmreiche Geschichte der päpstlichen Kapelle nach dem Tode Bainis, in runder Zahl vor etwa 50 Jahren, auf dem letzten Blatte angelangt war.

Schon Goethe äußerte sich in seiner „Italienischen Reise" unter dem 1. März 1788: „Es ward ein altes Motett, von einem Spanier Morales komponiert, gesungen, und wir hatten den Vorgeschmack von dem, was nun kommen wird. Kayser ist auch der Meinung, daß man diese Musik nur hier hören kann und sollte, teils weil nirgends Sänger ohne Orgel und Instrument auf einen solchen Gesang geübt sein könnten, teils weil er zum antiken Inventario der päpstlichen Kapelle und zu dem Ensemble der Mich. Angelos, des jüngsten Gerichts, der Propheten und biblischen Geschichte einzig passe. Kayser wird dereinst über alles dieses bestimmte Rechnung ablegen. Er ist ein großer Verehrer der alten Musik und studierte sehr fleißig alles, was dazu gehört." Schade, daß Kayser die Erwartungen Goethes nicht erfüllt hat.

Unter dem 7. März des gleichen Jahres schreibt Goethe: „Heute waren die Exsequien des Kardinal Visconti in der Kirche St. Carlo. Da die päpstliche Kapelle zum Hochamt sang, gingen wir hin, die Ohren auf Morgen recht auszuwaschen. Es ward ein Requiem gesungen zu zwei Sopranen. Das seltsamste, was man hören kann. NB. Auch dabei weder Orgel noch andere Musik."

„Welch ein leidig Instrument die Orgel sey, ist mir gestern Abend in dem Chor von St. Peter recht aufgefallen, man begleitete damit den Gesang bei der Vesper; es verbindet sich so gar nicht mit der Menschenstimme, und ist so gewaltig. Wie reizend dagegen in der Sixtinischen Kapelle, wo die Stimmen allein sind."

Unter dem 14. März 1788 heißt es vor Beginn der Charwoche: „Diese Woche hat sich, ungeachtet des üblen Wetters, gut gehalten. Sonntags hörten wir in der Sixtinischen Kapelle ein Motett von Palestrina. Dienstag wollte uns das Glück, daß man zu Ehren einer Fremden verschiedene Teile der Charwochsmusik in einem Saale sang. Wir hörten sie also mit größter Bequemlichkeit und konnten uns, da wir sie oft am Klavier durchsangen, einen vorläufigen Begriff davon machen. Es ist ein unglaublich großes simples Kunstwerk, dessen immer erneuerte Darstellung sich wohl nirgends als an diesem Orte und unter diesen Umständen erhalten konnte. Bei näherer Betrachtung fallen freilich mancherlei Handwerksburschen-Traditionen, welche die Sache wunderbar und unerhört machen, weg, mit allem dem bleibt es etwas Außerordentliches und ist ein ganz neuer Begriff. Kayser wird dereinst Rechenschaft davon ablegen können. Er wird die Vergünstigung erhalten, eine Probe in der Kapelle anzuhören, wozu sonst niemand gelassen wird."

Am 22. März endlich zeichnet er auf: „Die Kapellmusik ist undenkbar schön. Besonders das Miserere von Allegri und die sogenannten Improperien, die Vorwürfe, welche der gekreuzigte Gott seinem Volke macht. Sie werden Charfreitags frühe gesungen. Der Augenblick, wenn der aller seiner Pracht entkleidete Papst vom Throne steigt, um das Kreuz anzubeten, und alles übrige an seiner Stelle bleibt, jedermann still ist, und das Chor anfängt: Populo meus, quid feci tibi? ist eine der schönsten unter allen merkwürdigen Funktionen."

In musikalischen Angelegenheiten war Goethe wohl Dilettant, sicher jedoch ein genialer; hätte er die geschilderten Eindrücke nicht wirklich empfangen, so würde er das ebenso unverblümt geäußert haben, wie folgender Satz im gleichen Berichte vom 22. März beweist: „Effekt, wie man zu sagen pflegt, hat nichts auf mich gemacht, nichts hat mir eigentlich imponiert, aber bewundert hab' ich alles, denn das muß man ihnen nachsagen, daß sie die christlichen Überlieferungen vollkommen durchgearbeitet haben. Bei den päpstlichen Funktionen, besonders in der Sixtinischen Kapelle, geschieht alles, was am katholischen Gottesdienste sonst unerfreulich erscheint, mit großem Geschmack und vollkommener Würde. Es kann aber auch nur da geschehen, wo seit Jahrhunderten alle Künste zu Gebote standen."

Goethe und Kayser waren Protestanten; ihr Urteil über die Leistungen der Sixtinischen Kapelle wiegt daher doppelt, da sie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mit einer gewissen Apathie zu kämpfen hatten. Daß Phil. Christoph Kayser (geb. 1755 zu Frankfurt a. M., gest. 1823 in Zürich; vgl. die Schrift „Goethe und der Komponist Kayser", Leipzig 1879) die von Goethe versprochenen Publikationen und Urteile für sich behalten hat, kann man bedauern. Merkwürdig sind die Erfahrungen von Ludwig Spohr, mitgeteilt im 19. Jahrgang 1817 der „allgemeinen musikalischen Zeitung". Während die Korrespondenz eines Unbekannten vom 17. Mai 1815 (im 17. Jahrg. S. 438) lautete: „Das Bedeutendste in öffentlicher Musik ist immer noch, aller Störungen und Einschränkungen ungeachtet, die päpstliche Kapelle. Sie besteht jetzt noch aus vierzig und einigen Sängern, die so gut zusammen eingesungen sind, wie man sie in ihrem Fache wohl nicht leicht anderswo hören kann," — schreibt der durchgebildete deutsche Musiker L. Spohr a. a. O. 319 unter dem 25. März 1817, also nach zwei Jahren, aus Neapel: „Die zweite Hälfte unserer Reise war an Kunstgenüssen noch reicher, als die erste; doch machten die musikalischen die Minderzahl aus. Rom, so überschwenglich reich für den Maler, Bildhauer, Architekten und Altertumsforscher, bietet in neuer Zeit dem Musiker nur wenig Interessantes dar. Der päpstliche Sängerchor in der sixtinischen Kapelle muß entweder in früheren Zeiten weit vorzüglicher gewesen sein, oder er ist von enthusiastischen Reisenden immer über die Gebühr erhoben worden; denn in diesem Augenblick zeichnet er sich durch nichts von den geübten Schulchören in Deutschland aus, bleibt aber wohl, besonders in der reinen Intonation, hinter den besseren sogar noch zurück. Alles, was ich bis jetzt, bei fünf feierlichen Funktionen, dort singen hörte, war in Hinsicht der Ausführung gar nicht vorzüglich; einige Soli etwa abgerechnet, die von vier Stimmen, besonders einer klaren, wunderschönen Sopranstimme, rein und mit gleichen Nuancen von Piano und Forte vorgetragen wurden. Auch war mir der Crescendo-Effekt neu, den die Sänger nicht durch Anwachsen, sondern durch allmähliches Hinzutreten der Stimmen erreichen, so daß z. B. vier Stimmen Solo anfangen, zu welchen sich nach und nach die übrigen 35 bis 40 Chorstimmen hinzumischen. Die Wirkung dieses Crescendo ist groß, und es sollte, so wie auch das Decrescendo, welches auf die entgegengesetzte Art erreicht wird, von unseren deutschen Chören nachgeahmt werden. Der Triumph dieses Sängerchores soll immer noch das Miserere am Charfreitag sein; auf dieses, welches wir bei unserer nun bevorstehenden Rückreise hören werden, vertröstete man uns wenigstens immer, wenn uns seine Leistungen unbefriedigt ließen."

Im gleichen Jahrgang von Seite 674 referiert L. Spohr über die Aufführung in der sixtinischen Kapelle zu Rom, welcher er an den drei Tagen der Charwoche beigewohnt hatte. Nach sehr abfälligem Urteil über den Psalmengesang schreibt er: „Endlich kam der langersehnte Augenblick, und sogleich trat eine feierliche, erwartungsvolle Stille ein, während vorher ein jeder durch lautes Gespräch die ermüdende Musik (so nennt er einige Zeilen früher den gehörten Psalmengesang „die monotonste und ermüdendste Musik, die vielleicht auf Erden existiert"!!) zu übertäuben gesucht hatte; da intonierten fünf Solostimmen den Dreiklang von C-moll in einer schönen fünfstimmigen Lage, zart und rein, wie eine Harmonie aus einer andern Welt. Nie hat ein einfacher Accord einen so gewaltigen Eindruck auf mich gemacht! Aber nur zu bald wurde man erinnert, daß es eine irdische, und zwar eine von Italienern gesungene Musik sei, die man höre. Denn gleich im zweiten Takte wurde das Ohr von den fürchterlichsten Quintenfolgen zerrissen. Ich würde es niemand, ja meinen eigenen Ohren nicht geglaubt haben, daß man so in der sixtinischen Kapelle singen könne, wenn ich nicht dieselbe Stelle noch viermal später wiederholen gehört hätte. Ist das vielleicht die geheimnisvolle Art der Exekution dieser alten Kompositionen, von der man sagt, daß sie sich durch Tradition immer von Einem zum Anderen fortgeerbt habe und nur diesem Sängerchor bekannt sei? Doch nein, so können nur neuere Italiener singen, die wohl Sinn für Melodie, aber gar keinen für Harmonie haben."

„Wie indessen dies erste Miserere verschmerzt war, wurde ich bald wieder durch das folgende angezogen und versöhnt. Diese einfachen Harmonienfolgen, fast nur in Dreiklängen bestehend, die man in neuerer Musik gar nicht mehr zu hören gewohnt ist; dieses Wechseln und Mischen der Stim-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Porträt von Andrea Adami da Bolsena.

men, bald bis zum brausendsten Forte anwachsend, bald im leisesten Pianissimo verhallend; dieses ewig lange Aushalten einzelner Töne, welches nur einer Castraten-Brust möglich ist, und dann hauptsächlich das zarte Einsetzen eines Accordes, während der vorhergehende von einem Teil der Sänger noch schwach und verklingend ausgehalten wird — geben dieser Musik einen so eigentümlichen Reiz, daß man sich unwiderstehlich davon angezogen fühlt. Auch intonierten die Sänger, wenigstens an die-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sem Abend, vollkommen rein, und das von mir früher gerügte Einsetzen der Baßstimmen war nicht so auffallend. Bemerken muß ich indessen noch, daß die vorhergehende Abspannung, das für solche Musik sehr vortheilhafte Lokal, ja selbst die nun völlig hereingebrochene Finsterniß, zum Effekt der Musik sehr viel mitwirkten, und daß sie unter weniger günstigen Umgebungen und öfter gehört, diese Wirkung nicht mehr machen würde."

Nach diesen einleitenden Bemerkungen, in denen mit Absicht die persönlichen Erfahrungen des Unterzeichneten mit Stillschweigen übergangen sind, soll das im Titel gewählte Thema nach den Aufzeichnungen des päpstlichen Sängers Andrea Adami in Angriff genommen werden. Das Buch, welches dieser Studie zu Grunde liegt, führt den Titel:

Osservazioni | per ben regolare | il coro de i cantori | della | Cappella Pontificia | tanto nelle funzioni ordinarie, | che straordinarie | fatte | da Andrea Adami da Bolsena | tra gl'Arcadi Caricle Piseo | maestro della medesima Cappella, e Benefiziato | di S. Maria Maggiore | sotto il glorioso pontificato | di papa | Clemente XI. e dedicate alla Santita sua. |

In Roma MDCCXI. Per Antonio de' Rossi alla piazza di Ceri. | Con licenza de' Superiori.

Der Quartband umfaßt 215 Seiten und ein 46 Seiten umfassendes Vorwort. In letzterem folgt auf eine Widmung an Papst Clemens XI. eine überschwengliche Dedikation an Kardinal Pietro Ottboboni, damals Vicekanzler der römischen Kirche und Protektor der päpstlichen Kapelle. Mit dem Imprimatur von Seite des päpstlichen Zeremonienmeisters und des Zensors aus dem Dominikanerorden schließen die ersten Blätter.

Die historische Einleitung (præfatione storica) kann bei dem gegenwärtigen Stande der historischen Forschung, und nachdem Baini in seinem Werke über Palestrina (Memorie storico-critiche) schon 1828 eine Menge von Irrtümern und Unrichtigkeiten verbessert und aufgedeckt hat, in keiner Weise als Quelle gelten. Die wenigen Urkunden, welche Adami aus dem Archiv der sixtinischen Kapelle mitteilt, sind nicht nur sehr unvollständig, sondern auch äußerst mangelhaft und beziehen sich fast ausschließlich auf Privilegien, Benefizien und bedeutungslose Notizen.

Der Unterzeichnete erlaubt sich, für die Resultate archivalischer Studien in Betreff der frühesten Periode der römischen Sängerschule, ihrer Umgestaltung in Avignon, ihrer Neuschaffung im 15. und 16. Jahrhundert bis zum Eintritt Palestrinas als Sänger der päpstlichen Kapelle, auf seine Studie im 3. Jahrgang der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft hinzuweisen, welche in Einzelabdruck als 3. Heft der „Bausteine für Musikgeschichte" bei Breitkopf und Härtel in Leipzig 1888 (126 Seiten in 8°) unter dem Titel erschienen ist: „Die römische Schola Cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts." Biographisches Material und Monographien über die bedeutendsten Mitglieder dieser Kapelle sind auch in den verschiedenen Jahrgängen der vorliegenden Publikation zerstreut.

Was die Person des Andrea Adami anlangt, so sind vorerst die Notizen von F. J. Fétis im ersten Band der Biogr. univ. des Musiciens, II. Auflage 1860, Seite 17 zu berichtigen und zu ergänzen. „Adami sei Kapellmeister der päpstlichen Kapelle und Mitglied der Akademie der Arcadier zu Rom gewesen, in letzterer unter dem Namen Carielo Piseo. Geboren zu Rom 1663 sei er im Dienste des Kardinal Ottboboni gewesen, dann päpstlicher Kapellmeister geworden und am 22. Juli 1740 gestorben." Viel authentischer ist die Notiz, welche unter dem Porträt Adamis in den Osservazioni (1711) steht: „Andrea Adami da Bolsena Cittadino originario Veneziano Benefiziato di S. M°. Maggiore e Mro. della Cappella Pontificia."

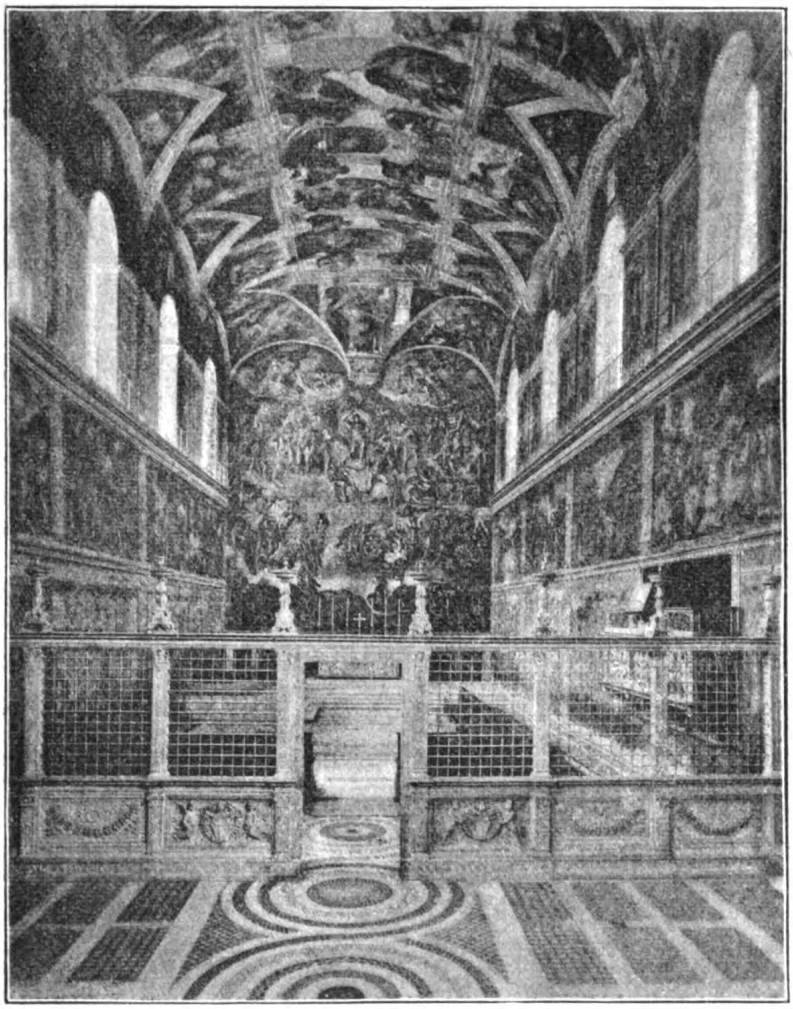
Im 3. Bande der „Prose degli Arcadi; Rom 1718, pag. XXV, der das alphabetische Namensregister der Mitglieder dieser wissenschaftlichen, am 5. Oktober 1690 gegründeten Vereinigung zu Rom enthält, liest man: Caricle[1]) Piseo. L'Abate Andrea Adami da Bolseno (!) Benefiziato dalla (!) Basilica Liberiana, e Maestro della Cappella Pontificia."

Adami schrieb auch ein lokalgeschichtliches Werk über seine engere Heimat Bolsena, das in Gaet. Moronis „Dizionario

[1]) Der Name Carielo bei Fétis ist also zu korrigieren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

di erudizione storico-ecclesiastica" außerordentlich oft als Quelle zitiert wird und den Titel trägt: „Storia di Volseno antica metropoli della Toscana, dedicata alla gloriosa vergine e martire s. Christina concittadina sua, Roma 1737. Aus diesen Zeugnissen geht hervor, daß die Familie Adami aus Venedig stammt und später nach Bolsena kam. Was das Verhältnis Andreas zu Kardinal P. Otthoboni angeht, so schreibt er in der Dedikation seiner „Osservazioni": er sei in der Privatwohnung des Kardinals „suo distinto domestico" gewesen. Als Priester konnte er demnach nur Hauskaplan und Privatsekretär seiner Eminenz gewesen sein. Adami erwähnt ferner a. a. O., er sei unter Papst Alexander VIII., dem Onkel des Kardinal Otthoboni, als Sänger in die päpstliche Kapelle aufgenommen worden. Der genannte Papst war ebenfalls Venezianer, hatte aber nur von 1689—1691 den päpstlichen Thron inne; in diese Zeit fällt also der Eintritt Adamis in die päpstliche Kapelle. Daß er auch Benefiziat in S. M. Maggiore (Basilica liberiana) geworden ist, hatte er ebenfalls dem Kardinal Pietro Otthoboni, welcher um diese Zeit Erzpriester der genannten Basilika war, zu verdanken. — Soviel über die Person Adamis, dessen Bild in der Einleitung zu den Osservazioni enthalten ist und ihn als Priester in der Kleidung der päpstlichen Sänger darstellt (s. oben S. 39).



Inneres der sixtinischen Kapelle in Rom.

Den wertvollsten Teil der Osservazioni Adamis bilden die Seiten 1—158, auf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

denen von der ersten Vesper des hl. Dreikönigsfestes bis zu den Funktionen in Sankt Martha, einer kleinen Kirche bei St. Peter, alle gottesdienstlichen Verrichtungen der päpstlichen Kapelle angegeben werden. Außer den zeremoniellen Vorschriften wird auch regelmäßig das musikalische Programm — die Meßkompositionen sind niemals genannt — der Antiphonen, Motetten und Responsorien mitgeteilt. Dieses Programm ist bis zum Jahre 1870 mit ganz wenigen Abänderungen Tradition der päpstlichen Kapelle geblieben.

Vor der Parte prima ist ein Kupferstich des Inneren der Sixtinischen Kapelle zu sehen; ich ziehe jedoch vor, eine neuere Reproduktion dieser berühmten Hauskapelle im Vatikan, welche von ihrem Erbauer Sixtus IV. den Namen erhalten hat, einzufügen.[1])

Der erste Teil besteht aus 51 Kapiteln, welche hier ausznglich unter ebensovielen Nummern mitgeteilt werden.

1. Adami beschreibt die bei der ersten Vesper von Epiphanie von den Sängern zu beobachtenden Regeln und bemerkt, daß diese Funktion die erste sei, welche dem neuen Kapellmeister obliege. Die Konstitutionen der päpstlichen Kapelle wurden im Einzelabdruck des 3. Heftes der „Bausteine" S. 96—108 nach dem Original des päpstlichen Kapellarchives mitgeteilt; sie stammen aus dem Jahre 1545 und dem Pontifikate Paul III. Auf Anordnung des Papstes Sixtus V. jedoch wurde unter dem 1. Sept. 1586 das Amt eines Magister Capellæ, das bis zu dem genannten Jahre eine kirchliche Würde gewesen ist, deren Träger keine musikalischen Kenntnisse zu besitzen brauchten, in der Weise geordnet, daß die Sänger selbst jährlich aus ihrer Mitte einen Kollegen auswählten, welchem für das neue Jahr die technische Leitung des Chorgesanges oblag. Als Protektor der Kapelle wurde von da an stets ein Kardinal vom Papste ernannt, welchem eine ausgedehnte Gerichtsbarkeit über das Sängerkollegium übertragen wurde. Vgl. Näheres im 3. Heft der „Bausteine", S. 128, und auch im 1. Heft, S. 68. Aus diesem Grunde beginnt Adami sein Buch nicht etwa mit dem Kirchenjahre (1. Adventsonntag), oder mit dem 1. Januar, sondern mit dem Feste Epiphanie.

Adami schreibt nun: „Der Chor antwortet auf das vom Papst intonierte Deus in adjutorium in sehr ernster Weise (a bell' agio, e con modo assai grave, come è solito). Dann intoniert der älteste Sopranist die erste Antiphon, welche vom Chor im Kontrapunkt[2]) beantwortet wird. Der Nämliche hat auch die übrigen Antiphonen an die anderen Sopranisten auszuteilen.

Nach Beendigung des letzten Psalmes und Wiederholung der Antiphon hat ein vom ältesten Sopranisten beauftragter Sopran das Kapitel zu singen. Der Kapellmeister gibt dann den beiden ältesten Sopranen ein Zeichen, den Hymnus zu intonieren, die Nämlichen haben auch den Ver-

[1]) Siehe S. 41; der vergitterte Raum rechts hinter den Chorschranken, welche den Vorraum vom eigentlichen Presbyterum trennen, ist der Platz für die Sänger. Über die Capella Sixtina siehe des Unterzeichneten 3. Heft der Bausteine für Musikgeschichte, S. 46. Diese Kapelle entstand 1473 und befindet sich im Vatikan. Eine gleichnamige Kapelle errichtete Sixtus in St. Peter mit dem Auftrag an das dortige Kapitel, 10 Sänger für dieselbe zu besolden. Die Sänger-Kapelle zu St. Peter heißt gegenwärtig Capella Julia, da Julius II. den Sängerchor von St. Peter, unabhängig von den päpstlichen Sängern, instituierte. Vgl. auch den bibliographisch-thematischen Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom, den Schreiber dieser Zeilen zuerst in den Eitner'schen Monatsheften für Musikgeschichte und 1888 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig (184 Seiten in Groß 8°) in Einzelausgabe bearbeitet hat.

[2]) Unter Kontrapunkt ist hier nicht eine polyphone Komposition zu verstehen, sondern der alte Kontrapunkt super librum, der sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in der päpstlichen Kapelle, besonders durch Giov. M. Nanino in der Weise gestaltete, daß mit der vom Sopran und Tenor gesungenen Choralmelodie vom Alt und Baß in gleichzeitigem Rhythmus die gleiche Melodie in der Unterterz mitgesungen und am Schluß unter Wiederholung der letzten Worte der Antiphon eine vierstimmige Kadenz angefügt wurde. Baini, der bekannte Biograph Palestrinas, verfaßte über diese Gattung „Kontrapunkt", sowie über Intonation und den Gesang der Antiphonen, Lektionen, Kapitel u. s. w. im Jahre 1806 eine eigene Abhandlung in italienischer Sprache, welche sich in der Biblioteca Casanatense zu Rom befindet und von Adrien de la Fage im Essais de Diphthérographie musicale, Paris 1864, S. 438—469 abgedruckt ist. Wenn diese schreckliche Art und Weise, nicht nur den Rhythmus des Choralgesanges zum Erstarren zu bringen, sondern auch jedes musikalische Ohr auf das grausamste zu quälen, nicht als eine der größten Verirrungen der Kunstgeschichte betrachtet werden müßte, so könnte sich der Unterzeichnete vielleicht entschließen, einige abschreckende Beispiele hier abdrucken zu lassen. Der neugierige Leser sei jedoch nur auf das genannte Buch von de la Fage aufmerksam gemacht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sikel zu singen. Der älteste Sopranist aber intoniert die Antiphon zum Magnificat in bequemer Stimmlage, die beiden ältesten Soprane das Magnificat. Der Kapellmeister kann nach seinem Belieben verschiedene Verse in Falsobordone vortragen lassen, das Gloria Patri des Magnificat jedoch darf er nicht eher beginnen lassen, bis der erste Kardinaldiakon incensiert wird. Sind viele Kardinaldiakone vorhanden, so ist das Sicut erat entweder im Canto figurato oder auch im Falsobordone so lange auszudehnen, bis der letzte Kardinaldiakon incensiert ist. Die Repetition der Antiphon zum Magnificat wird von 2 Altisten besorgt. Der Gesang hat so lange zu dauern, bis die Incensation der nach den Kardinälen folgenden Würdenträger vollzogen ist. Der Chor hat die Responsorien zu besorgen; die 2 ältesten Soprane singen Benedicamus Domino, der Chor antwortet mit Deo gratias. Darauf folgt der päpstliche Segen in der üblichen Weise.

Adami läßt nun eine kurze Erklärung des Wortes „Falsobordone" folgen, die aber in keiner Weise genügt, und erwähnt schließlich, daß Dentice und Francesco Severi (letzterer 1605) mehrere Falsibordoni komponiert haben. Adami ist im Irrtum in betreff Severis; denn die Falsibordoni desselben (nella maniera, che si cantano in Roma) erschienen 1615; vgl. Musica sacra 1891, S. 143.

2) Beim Hochamt am Feste Epiphanie hat der Kapellmeister dafür zu sorgen, daß die Altisten den Introitus intonieren, wenn der Papst beim Anfang der Messe das Kreuzzeichen macht. Nach dem Confiteor soll der Psalmvers gesungen werden, das Gloria Patri aber, wenn der Papst mit den beiden Kardinalassistenten sich niedersetzt. Das Sicut erat ist Adagio zu singen, denn das ganze Kardinalskollegium leistet jetzt Obedienz. Während derselben wird der Introitus repetiert und Kyrie eleison vorgetragen. Der Kapellmeister kann diese Kyrie wiederholen, so oft er will und es notwendig ist, muß aber beachten, daß mit dem letzten Kyrie geschlossen werden muß, wenn der Papst den Introitus gelesen hat.

Diese Eigentümlichkeit, die Gesänge zu dehnen, erklärt sich aus dem Umstand, daß in der Sixtinischen Kapelle keine Orgel existiert und überhaupt bei den gottesdienstlichen Verrichtungen des Papstes, auch in den Kirchen, wo sich Orgeln befinden, dieselbe nie gespielt werden darf. Daher mußte der Sängerchor durch beschleunigten oder verlangsamten Vortrag dafür sorgen, daß weder bei Vespern noch beim Hochamt peinliche Pausen entstehen konnten. Wenn der betreffende Kapellmeister musikalischen Geschmack und Sinn hatte, so ließ sich diese Vorschrift durch passende Auswahl längerer oder kürzerer Kompositionen ohne ästhetische Störung erfüllen; war das jedoch nicht der Fall — und der Unterzeichnete war von 1867 bis 1870 wiederholt Ohrenzeuge — so ereignete es sich öfters, daß z. B. beim Vortrag der Missa „Papæ Marcelli" oder anderer Kompositionen älterer Meister mitten im letzten Kyrie auf ein Zeichen des Kapellmeisters sämtliche Stimmen auf eine kurze, gewöhnliche Kadenz losstürzten und den Satz in kapriziöser Weise abschnitten. Diese Einrichtung ist auch, wie der Unterzeichnete schon öfters gegenüber den Klagen über ausgedehnte Kyrie Palestrinas bemerkt hat, die Ursache, daß dieser Meister als päpstlicher Komponist längere Kyrie in seinen großen Messen geschaffen hat, da ja während der Obedienz des Kardinalskollegiums Zeit genug war, dieselben in richtigem Zeitmaß und in würdiger Weise zum Vortrag zu bringen.

Adami fährt fort: „Der Celebrans intoniert das Gloria in excelsis Deo, der Kapellmeister gibt dem Chore das Zeichen zur Fortsetzung. Nach dem Amen der Oration und nach Beendigung der Epistel haben die zwei Kontraaltisten, welche den Wochendienst versehen, das Graduale zu intonieren; der Chor muß es vollständig absingen. Dasselbe darf nicht eher beendigt werden, als bis der Papst an seinem Throne die Epistel und das Evangelium gelesen hat." „Nach meiner Meinung (so schreibt Adami) soll der Kapellmeister das zweite Alleluja erst beginnen lassen, wenn der Diakon sich den Segen erbittet." Beim Credo hat der Kapellmeister zu beachten, daß er das Et incarnatus est nicht eher beginnen dürfe, als bis der Papst die Rezitation beendiget und mit den Kardinälen Platz genommen hat; dann kann er in beschleunigtem Tempo fortfahren. Die lateinische Predigt hält der Generalprokurator der Serviten. Beim Offertorium hat der Kapellmeister besonders acht zu geben, daß die ganze Zeit bis zum San-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ctus mit Gesang ausgefüllt werde. Dasselbe muß zu Ende sein, wenn der Diakon den vorletzten Kardinalpriester incensiert. Für diesen Tag ist das Motett Surge, illuminare Jerusalem von Palestrina üblich.[1])

Beim Sanktus muß der Kapellmeister beachten, ob der Celebrans bei den Zeremonien rasch oder langsam vorgeht; der Gesang muß jedoch vor der Wandlung beendiget sein. Wenn es nötig ist, kann er das Hosanna wiederholen, so oft er will. Während der Wandlung der heiligen Hostie und des Kelches hat jedoch der Chor zu schweigen und das Benediktus zu beginnen, wenn der Celebrans die Kniebeugung nach dem Erheben des Kelches gemacht hat. Dasselbe muß bis zum Beginne des Pater noster vollendet sein; das Hosanna jedoch kann er, so vielmal es nötig ist, wiederholen. Das letzte Agnus Dei muß nach dem Genusse des heiligen Blutes beendiget werden, worauf sogleich die Communio folgt. Der Gesang der Letzteren muß solange ausgedehnt werden, bis der Celebrans dieselbe gelesen hat.

3) Am Feste der Stuhlfeier Petri ist die päpstliche Kapelle in der vatikanischen Basilika. Als Motett beim Offertorium muß das zweiteilige Tu es pastor ovium von Palestrina mit Geist gesungen werden (si dee dire con spirito.[2])

4) Am Feste Mariä Lichtmeß beginnt die Funktion mit der Kerzenweihe, bei welcher unser Chor die Responsorien nicht zu übernehmen hat. Wenn aber die Austeilung der geweihten Kerzen beginnt, und der Kardinaldiakon die drei üblichen Kerzen dem Papste überreicht hat, singen wir das Lumen ad revélationem gentium nach unseren Büchern und müssen den Gesang ausdehnen, bis das ganze Gefolge des Papstes die geweihten Kerzen empfangen hat.[3]) Der Chor hat die vor der Prozession vorgeschriebenen Responsorien zu singen, und die Antiphon Adorna thalamum muß von den zwei Altisten intoniert werden, wenn der kreuztragende Diakon den Vorraum der sixtinischen Kapelle betritt. Die Prozession bewegt sich in die Sala regia. Wenn der Papst in dieselbe eingetreten ist, müssen die Altisten das Responsorium Obtulerunt intonieren. Sind sie wieder bei der sixtinischen Kapelle angekommen, so haben sie im Vorraum den Gesang fortzusetzen, bis die Kardinäle die Kapelle wieder betreten, worauf die zwei ältesten Soprane den Vers Postquam impleti intonieren. Beim Offerto-

[1]) Adami legt, wie aus seinen Schilderungen ersichtlich, ein übergroßes Gewicht auf das zeremonielle Wesen, welchem der Gesang, besonders nach Seite des Tempo, förmlich geopfert wird. Er bemerkt bei dieser Gelegenheit, daß es dem Kapellmeister freistehe, unter den vielen Motetten im päpstlichen Archiv von verschiedenen Meistern für die einzelnen Festtage dasjenige auszuwählen, welches er für passend halte. Ich habe im zweiten Hefte der „Bausteine für Musikgeschichte" den Inhalt der Manuskriptkodizes des päpstlichen Kapellarchives unter Angabe der Themate mitgeteilt. Das genannte achtstimmige Motett Palestrinas stand nach Angabe Adami's im 109. Kodex auf Blatt 46; nach der gegenwärtigen Nummerierung trägt der Band, der unter Gregor XIV. geschrieben wurde, die Nummer 29. Seit der Publikation des päpstlichen Musikkatalogs (1888) habe ich durch Leonida Busi in Bologna erfahren, daß sich in der Bibl. Albani zu Urbino zwei Kodizes befinden, welche früher dem Archiv der sixtinischen Kapelle angehörten. In einem derselben (Bibliotheksbezeichnung F. V. 8.) steht das gleiche Motett auf dem zehnten Blatte. Der Band selbst hat folgenden Titel: Sedente | Benedicto XIII. | P. O. M, | sub protectione Emi et Revi D. Petri Card. Othoboni | R. Dño Julio Arquilla | Mag. Cap. pro t. existente | Jo. Dominicus de Biondinis Tusculanus scripsit | Año | MDCCXXVI. Derselbe ist also nach der Publikation Adami's, dessen Buch 1711 erschienen ist, geschrieben worden und enthält von Palestrina noch die Motetten Responsum accepit (6 voc.), das bekannte 8stimmige Stabat mater und die drei 8stimmigen Motetten Fratres, ego enim. Jesus junxit se, und Surrexit pastor bonus.

In der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas befindet sich das Surge, illuminare Jerusalem im 3. Bande, S. 134, und wurde bei der Centenarfeier (Regensburg 1894) von Mich. Haller in die Sammlung VI Moduli ex operibus Joannis Petraloysii Prænestini aufgenommen (Fr. Pustet; Part. 2.40; St. à 30 ₰). Das gleiche Motett, reduziert in moderne Schlüssel, und mit Vortragszeichen versehen, wird in der bei Breitkopf und Härtel erscheinenden Sammlung „Ausgewählte Werke Palestrinas" in Serie D als 2. Heft abgedruckt werden. Vgl. über den Inhalt der beiden Bände in Urbino Ges.-Ausgabe der Werke Palestrinas, 31. Bd., S. III.

[2]) Adami gibt Codex 130, Blatt 174 an; gegenwärtig steht es in zwei Codizes, in Nr. 78, geschrieben unter Sixtus V. und 135, geschrieben 1703. In der Gesamtausgabe ist diese 5stimmige Komposition im VI. Bande, S. 21—27 abgedruckt.

[3]) Adami erwähnt nicht, ob die Komposition choraliter oder mehrstimmig vorgetragen wurde. In den gegenwärtigen Chorbüchern ist nur eine vierstimmige Komposition dieses Textes von Const. Festa enthalten. Unter Baini und auch in den Jahren 1868—1870 wurde eine 4- und 5stimmige Komposition des Lumen gesungen, welche ich als opus dubium in die Gesamt-Ausgabe der Werke Palestrinas, XXXII. Band. S. 143 nach einer Kopie Bainis in der Bibl. Casanatense aufgenommen habe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rium der Messe wird das Responsum accepit Simeon von Palestrina ganz oder nur im ersten Teile vorgetragen.[1]) Zum Andenken an das große Erdbeben, das am 2. Januar 1703 in Rom stattgefunden hat, und bei welchem die Stadt durch den sichtbaren Schutz der seligsten Jungfrau vor größerem Unglück bewahrt blieb, hat unser glorreich regierende Papst Clemens XI. verordnet, daß eine Vigilie am 1. Februar gefeiert, und am Feste Mariä Lichtmeß selbst nach dem Ite missa est und dem vom Chor gesungenen Deo gratias ein feierliches Te Deum, das der Papst selbst intoniert, gesungen werde.[2]) Nach demselben findet der päpstliche Segen statt.

5) Am Aschermittwoch hat die päpstliche Kapelle in der Kirche S. Sabina zu erscheinen. Bei der Aschenweihe respondiert unser Chor nicht; wenn aber die Einäscherung beginnt, so müssen wir die Antiphon Immutemur habitu vortragen. Die Messe singt der Kardinal-Pönitentiar, und wir haben Introitus und Kyrie ohne Kontrapunkt nur im Cantus firmus vorzutragen. Auch Graduale und Traktus muß ohne Kontrapunkt gesungen werden. Das Adjuva nos Deus haben die zwei ältesten Soprane vorzutragen, und der Chor das Propter nomen tuum. Die Predigt hält der Generalprokurator der Theatiner. Der Offertoriumstext wird im Kontrapunkt gesungen und darauf Adagio das Motett Derelinquat impius[3]). Alle übrigen Teile der Messe, auch die Communio und das Deo gratias sind im Cantus firmus vorzutragen.

6) Am 1. Fasten-Sonntag hält das Hochamt ein Bischof, die Predigt der Generalprokurator der Dominikaner. Da beim Tractus nach dem Graduale sehr viele Verse vorgeschrieben sind, hat der Kapellmeister zu sorgen, daß der letzte Vers beendiget sei, wenn der Diakon zum Gesange des Evangeliums bereit ist. Der Cantus firmus des Offertoriums muß rasch gesungen werden, um das Motett Emendemus in melius von „Gabriele Galvez" Adagio vortragen zu können;[4]) Deo gratias zu Benedicamus wird nicht gesungen.

7) Am 2. Fasten-Sonntag wird bei der von einem Bischof gesungenen Messe (Predigt des Generalprokurators der Minoriten) nach dem Offertorium das Motett Ecce odor filii mei von Archang. Crivelli vorgetragen.[5])

8) Am 3. Fasten-Sonntag, bei der von einem Bischof gesungenen Messe (Predigt des Generalprokurators der Augustiner) wird nach dem Offertorium das zweiteilige Motett Lamentabatur Jacob von Christoforo Morales, von dem wir jedoch nur einen Teil zu singen pflegen, eingelegt. Da dieses Motett die kostbarste Komposition unseres Archives ist (?! d. Red.), so müssen unsere Sänger ihre ganze Aufmerksamkeit auf den Vortrag desselben verwenden (sic![6])

9) Der 4. Advent-Sonntag wird auch Rosen-Sonntag genannt (della rosa). Ein Kardinalpriester singt das Amt, der Generalprokurator der Karmeliten hält die

[1]) Adami gibt den 109. Codex an. Gegenwärtig ist es in Nro. 29 und findet sich auch in dem oben erwähnten Kodex der Bibl. Albani zu Urbino. Dieses 6stimmige Motett ist in der Gesamtausgabe abgedruckt VI. Bd., S. 48—53.

[2]) Die nach diesem Te Deum vorgeschriebenen vierzehn Versikel mit den Responsorien stehen bei Adami S. 19.

[3]) Dieses fünfstimmige Motett (nach Adami 167. Bd.) steht gegenwärtig ohne Namen des Autors in Kodex 73, geschrieben 1659 und in Kodex 221, geschrieben 1688 als Werk Palestrinas; in der Gesamtausgabe II. Bd. nach dem gedruckten Liber II. von 1572, S. 29.

[4]) Im Hauptarchiv der päpstlichen Kapelle ist der Band, in welchem z. Zt. Adamis diese Komposition gestanden hat, nicht mehr vorhanden. Fétis schreibt richtig Calvez Gabriel und bemerkt, daß dieser Spanier um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Sänger in St. Maria Maggiore zu Rom lebte und daselbst im Jahre 1540 vierstimmige Motetten ediert hat. Die Authenticität dieser Notiz kann ich nicht kontrollieren, da Fétis keine Quelle angibt. Nach Baini (Memorie stor. crit. II. Bd. S. 289) schrieb Palestrina die vierstimmige Messe Emendemus (16. B. der Ges.-Ausgabe) über Motive dieser Motette. Recht gehäßig ist das Urteil Bainis über die Komposition von Calvez. Quand'io la miro (die Messe Emendemus von Palestr.) o l'odo, mi par, di sentire una voce di rimprovero che intuoni al Calvez: mira, se le tue medesime idee povere, e pesantemente moventisi in terreno fangoso, possano di leggieri scorrere quasi fiume reale a gloria ed utile di una metropoli."

[5]) Dieses 6stimmige Motett befindet sich gegenwärtig in Kodex 33 (geschrieben 1610) und 72, sowie aus der Baini'schen Sammlung in Partitur bei mir.

[6]) Gegenwärtig ist diese 5stimmige Komposition mit dem 2. Teil Prosternens se in Kod. 29 und in Partitur Nro. 258; letztere ist auch gedruckt bei Fischer, G. E. Berlin 1824, Trautwein, in Bock's Musica sacra 6. Bd., bei Alfieri 7. Bd., einzeln bei Schlesinger in Berlin, und neuestens, (leider in ganz verfehlter Redaktion) im 1. Bande von Pedrells Hispaniæ schola musica sacra (vgl. kirchenmus. Jahrb. 1895, S. 123).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Predigt. Beim Introitus bedienen wir uns des Kontrapunktes, zum Offertorium trifft das Motett Cantemus Domino von Matth. Simonelli.[1]) Das Deo gratias wird gesungen.

10) Am Passions-Sonntag hält ein Bischof das Amt, der Generalprokurator der Serviten die Predigt. Introitus, Kyrie, Graduale und Traktus werden im Cantus firmus gesungen, das Offertorium aber im Kontrapunkt; nach demselben das Motett Salvum me fac.[2]) von Palestrina.

Am Montag der Passionswoche pflegte unser Kollegium die Proben der Konzerte (delli conzerti) für die Charwoche abzuhalten. Der Kapellmeister hat die Punktationslisten des verflossenen Jahres herbeischaffen zu lassen (ohne Zweifel, um zu sehen, welche Sänger anwesend waren und gesungen haben, d. R.) und den Corista (Instrument für den Kammerton) zur Wahl der richtigen Tonhöhe mitzubringen. Er wird mit größter Sorgfalt die besten Stimmen auswählen und über diesen Punkt auch die Meinung aller unserer Kollegen einholen. Das Gutachten der letzteren muß ohne alle Leidenschaftlichkeit abgegeben werden, und soll einzig und allein Rücksicht nehmen auf den Gottesdienst, auf den Papst und die Ehre unseres Kollegiums. Wenn diese Proben beendiget sind, nehmen die Sopranisten die Lamentationsbücher mit, in welchen die Choralmelodicen derselben enthalten sind. Dem ältesten Sopranisten steht es zu, diejenige auszuwählen, welche er selbst vortragen will. Dann folgen der zweite Sopranist und die übrigen nach der Altersstufe.

11) Am Palm-Sonntag singt ein Kardinalpriester das Hochamt. Wenn der Papst gegenwärtig ist, segnet und teilt er selbst die Palmen aus, außerdem der zelebrierende Kardinal. Bei der Palmenweihe antwortet unser Chor nicht, da die Gebete bei derselben nur gelesen werden.

Wenn die Austeilung der Palmen beginnt, haben die zwei Altisten, welche die Woche trifft, die Antiphon Pueri Hebræorum zu intonieren, ebenso die zweite Antiphon. Der Chor trägt dieselben im Cantus firmus vor. Zur Prozession begibt sich der Sängerchor in die Sala regia. Sobald der Kreuzträger den Vorraum der sixtinischen Kapelle betritt, intonieren die Altisten die Antiphon Cum appropinquaret, der Chor trägt diese und die folgenden ziemlich langen Antiphonen im Cantus planus vor. Wenn der Papst oder der Celebrans in die Sala regia eingetreten ist, begeben sich die zwei ältesten Soprane in die sixtinische Kapelle und singen nach Schließung der Thüren den Vers Gloria, laus, worauf der Chor antwortet. Von den übrigen Versen werden soviele gesungen als der Zeremonienmeister es für gut findet. „Den Anordnungen desselben haben wir nicht nur in diesem Falle, sondern bei jeder anderen Funktion blind zu gehorchen; denn was er thut, geschieht im Interesse des heiligen Vaters und zur Regelung der kirchlichen Funktionen."

Wenn der Kreuzträger mit dem Schafte des Kreuzes an die Thüre gestoßen hat, öffnet sich dieselbe; unser Chor tritt zuerst ein. Die Kontraaltisten intonieren das Responsorium Ingrediente Domino, wir tragen dasselbe vor außerhalb der Balustrade und schließen mit demselben, wenn die Kardinäle die Kapelle betreten. Hierauf intonieren die beiden ältesten Soprane den Vers Cum audisset populus, der Chor aber fährt mit cum ramis fort, und muß den Gesang beschließen, wenn der Papst oder der zelebrierende Kardinal den Eingang zur Balustrade betreten hat.

Der Introitus wird nicht im Kontrapunkt gesungen, sondern, wie auch Kyrie, Graduale und Traktus, im Cantus firmus. Der letzte Vers des Traktus, Populo, qui nascetur, ist vorzutragen, wenn die drei Passionssänger sich an die Evangelienseite begeben.

Beim Offertorium singen wir den Kontrapunkt ziemlich rasch, um das zweichörige Motett Stabat mater dolorosa Palestri-

[1]) Dieses 6stimmige Motett hat zwei Teile, II. pars Dominus quasi vir, und steht im Archiv der päpstlichen Kapelle im Kod. 98, geschrieben 1688.

[2]) In Kodex 72 und 117 ist dieses 5stimmige Motett ohne Autorangabe eingetragen und wurde deshalb in der Gesamtausgabe 31. Band, S. 58 als opus dubium bezeichnet, obwohl mir die Notiz von Adami, daß es von Palestrina sei, bekannt war. Im 2. Hefte der „Bausteine" jedoch bemerkte ich S. 27: „das Motett Salvum me fac hat in seinen Thematen mit der 6stimmigen Messe gleichen Titels, 11. Bd. der Gesamtausgabe außerordentliche Ähnlichkeit, so daß die Messe aus dem Motett unter Beifügung einer sechsten Stimme entstanden zu sein scheint." Ich bitte also das Fragezeichen im 31. Bd. S. 58 zu streichen und die schöne Komposition für authentisch zu halten; Arbeit und Ausdruck sind Palestrinas durchaus würdig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nas[1]) adagio vortragen zu können. Von diesem pflegen wir nur den ersten Teil, aber sehr langsam zu singen. Die Communio ist ohne Kontrapunkt; Deo gratias wird nicht gesungen.

12. Matutin am Mittwoch in der Charwoche. Die erste Antiphon Zelus intoniert der älteste Sopranist, der Chor fährt mit den Gesängen der Antiphon und der Psalmen im Cantus planus fort. Letztere müssen fließend und deutlich gesungen werden (Andanti und puntati). Die erste Lamentation wird im Cantus figuratus nach einer 4stimmigen Komposition Allegris von den dazu bestimmten Sängern vorgetragen.[2]) Die Responsorien sind rasch zu singen; die zweite und dritte Lamentation singen die dazu bestimmten Sopranisten nach der Choralmelodie. Für die Lektionen der zweiten und dritten Nokturn ist die Ordnung eingeführt, daß der letzte Sänger die vierte, der vorletzte die fünfte Lection u. s. w. vorzutragen hat. Sämtliche Antiphonen werden von den Sopranisten intoniert; die erste der Matutin, der Laudes und die zum Benedictus jedoch vom ältesten Sopranisten. Nach dem Christus factus est folgt der Gesang des zweichörigen Miserere von Greg. Allegri durch die eigens ausgewählten Sänger.[3])

13. Das Hochamt am Gründonnerstag. Der Introitus wird im Kontrapunkt gesungen. Da jedoch die Kardinäle an diesem Tage die sonst übliche Obedienz nicht verrichten, und auch das Gloria Patri wegfällt, so sind Introitus und Kyrie rascher zu singen. Das Graduale wird von zwei Altisten intoniert und muß schließen, wenn der Diakon zum Gesang des Evangeliums geht. Das Offertorium wird im Kontrapunkt vorgetragen, darauf folgt das Motett Fratres ego enim von Palestrina.[4]) Deo gratias wird gesungen. Nach der Messe begeben sich die Sänger in die Sala regia und intonieren zur Prozession den Hymnus Pange lingua. Dann begibt man sich zum päpstlichen Segen nach der Loggia, bei welchem der Chor dreimal mit Amen zu antworten hat. Zum Schlusse wird die Fußwaschung in der Sala ducale vorgenommen; die vorgeschriebenen Gesänge werden nach Vorschrift ausgeführt.

14) Am Gründonnerstag zur Matutin. Die Ordnung ist, wie unter Nr. 12

[1]) Diese berühmte Komposition Palestrinas wurde unter Gregor XIV. in Kodex 29 der päpstlichen Kapelle eingetragen und steht auch in dem oben erwähnten Bande der Bibliothek zu Urbino F. V. 8 auf Folio 78. In der Gesamtausgabe befindet sie sich im 6. Bande. Im Laufe dieses Jahrhunderts (vgl. Eitners Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke, Monatshefte für Musikgeschichte 1870 und ff. auch einzeln als Heft von 208 Seiten erschienen) wurde dieses Stabat mater wiederholt gedruckt, in neuerer Zeit nach Redaktion von Rich. Wagner, Cäc.-Vereinskatalog 437.

[2]) Diese Lamentation steht nicht im Katalog der sixtinischen Kapelle von 1888, da sie mit vielen anderen zu öfterem Gebrauche dienenden Repertoirekompositionen in der sogenannten Custodia des Kapellenkollegiums, das dem Schreiber dieser Zeilen nicht zugänglich war, aufbewahrt wird. Sie ist jedoch wiederholt gedruckt; siehe das oben erwähnte Verzeichnis von Eitner S. 39 unter Allegri. Interessant ist, was Baini in seinen Memorie II. Bd., S. 200 erzählt. Von 1588—1650 sei als erste Lamentation an diesem Tage die 4stimmige von Palestrina gesungen worden; im Jahre 1651 habe Gregorio Allegri wenige Monate vor seinem Tode eine neue von ihm komponierte Lamentation dem Sängerkolleg vorgelegt. Diese Arbeit Allegris sei gerade nicht zu verachten, obwohl in derselben gar zu sehr Manieren angewendet sind, die sich auch in den Instrumentalkonzerten Allegris zeigen. Wenn er (Baini) diese Lamentation manchmal gehört habe, so sei ihm der phantastische Gedanke gekommen, als ob Hebe als Dienerin an der Göttertafel sich mit dem Mantel der Juno bekleidet habe. Die hohe Verehrung, welche das Sängerkolleg dem musikalischen Talente Allegris angedeihen ließ, habe bewirkt, daß die Lamentation Palestrinas abgeschafft wurde. Unter Benedikt XIII. habe Gefahr bestanden, daß die drei figurierten Lamentationen des Triduum sarum nicht mehr gesungen werden durften, da sie nicht den vollständigen Text des Breviers enthielten. Biordi jedoch habe die fehlenden Texte im gleichen Stile ergänzt und auf diese Weise den Vortrag der genannten Lamentationen gerettet. Unter Clemens XII. (1731) habe man wieder gestattet, daß die kürzere, ursprüngliche Fassung der Lamentationen Palestrinas und Allegris eingehalten werden konnte. Im Jahre 1815 jedoch habe er (Baini) bewirkt, daß als erste Lamentation vom Offizium des Gründonnerstages nicht die von Allegri, sondern die von Palestrina wieder gesungen werde. Ebenso werde die erste des Charfreitags von Palestrina, die erste des Charsamstags aber von Allegri gesungen.

[3]) Auch dieses Miserere ist oft gedruckt worden; siehe Eitner a. a. O. Im Hauptarchiv der Kapelle steht der fünfstimmige Chor in Kodex 185, die beiden Chöre befinden sich getrennt in Kodex 205 und 206. Adami schaltet nun ein, daß nach dem Diarium von Paride de Grassi unter Leo X. im Jahre 1514 die päpstlichen Sänger zum erstenmal am Mittwoch in der Charwoche ein neues Miserere vortrugen, den ersten, dritten, fünften Vers u. s. w. Sinfonizando die geraden Verse alternando und behauptet, daß die Komposition Allegris unter allen ähnlichen Kompositionen des päpstlichen Archives die schönste sei. (? D. R.)

[4]) Siehe Katalog der sixtinischen Kapelle, Kodex 117 und 220, sowie Urbino F V. 8. Dieses achtstimmige Motett steht in der Gesamtausgabe 6. Band.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

angegeben wurde. In der 4stimmigen Lamentation von Palestrina tritt bei Jerusalem ein Baß hinzu.[1]) Der Kapellmeister kann von den zweichörigen Miserere das von Aleß. Scarlatti oder das von Felice Anerio wählen.[2])

15) Am heiligen Charfreitag hat der jüngste Sänger die Prophetie am Altare zu lesen, worauf die Altisten den Traktus beginnen, der vom Chor beendiget wird.

Die zweite Prophetie singt der Subdiakon im Episteltone; von den Versen des folgenden Traktus kann der Kapellmeister so viele singen lassen, bis die drei Passionssänger an ihrem Platze angelangt sind. Die Predigt nach der Passion und dem Evangelium hält ein Pater der Gesellschaft Jesu. Hierauf folgen die Orationen nach dem Meßbuche, zu denen der Chor die Responsorien zu besorgen hat. Bei der Kreuzenthüllung gehen zwei unserer Tenoristen zum Altare, um nach der Intonation des Ecce lignum crucis von seiten des Celebrans mit in quo salus fortzufahren. Das Venite adoremus wird von unserem Chor gesungen. Die zweimalige Wiederholung hat der Celebrans stets einen Ton höher zu intonieren. Hierauf beginnen die zweichörigen Improperien von Palestrina,[3]) welche langsam und mit unterdrückter Stimme zu singen sind, „damit die außerordentlich zarte Harmonie die innere Andacht und Zerknirschung bewirke." Diese Komposition Palestrinas wird gesungen während das Kardinalskollegium die Adoratio crucis vollzieht. Wenn die Prälaten mit dieser heiligen Handlung beginnen, dann intonieren die beiden ältesten Soprane die Antiphon Crucem tuam und später den Psalm Deus misereatur nostri, die vom Chore fortgesetzt werden. Nach dem Vers Crux fidelis wird der Hymnus Pange lingua gloriosi gesungen; der Kapellmeister kann mit dem Verse Aeterna sit beatæ abschließen, wenn die Konsistorial-Advokaten die Adoration beginnen. Diese hat auch das ganze Sängerkolleg zu verrichten.

Bei der nun folgenden Prozession teilen sich unsere Sänger vor dem Portal der Cappella Paolina in zwei Chöre. Wenn die heiligen Gestalten aus dieser Kapelle zur sixtinischen getragen werden, dann beginnt der eine Chor den Hymnus Vexilla regis prodeunt, der andere singt die zweite Strophe und so abwechselnd, bis der Celebrans den Chorraum der sixtinischen Kapelle betreten hat. Die üblichen Responsorien hat der Chor im Ferialton zu singen. Die Vesper wird vom Chore rezitiert.

16) Zur Matutin am Charfreitag wird als erste Lamentation eine 4stimmige Komposition von Greg. Allegri[4]) gesungen, in welcher bei Jerusalem ein zweiter Sopran hinzutritt. Auch das zweichörige Miserere ist von ihm.

17) Am Charsamstag hat unser Chor dem Diakon, der die Osterkerze weiht, in vorgeschriebener Weise zu antworten.

Für die Lesung der Prophetieen ist angeordnet, daß der jüngste Sänger die erste Prophetie vorzutragen hat, dann folgt der zweitjüngste mit der zweiten u. s. w. Die Traktus nach der vierten, achten und elften Prophetie werden von den Altisten intoniert, das übrige wird vom Chore besorgt.

Nach der 12. Prophetie haben zwei Soprane die Litanei zu beginnen, wenn der zelebrierende Klerus sich an den Stufen des Altares niedergeworfen hat. Nach Beendigung der Litanei intonieren die Altisten das Kyrie im Cantus firmus, nach der Intonation des Gloria in excelsis Deo singen wir im Cantus figuratus. Nach der Epistel kündigt ein Auditor Rotæ dem Papste das Alleluja an, das der Celebrans dreimal in erhöhtem Tone singt; unser Chor antwortet im Kontrapunkt, macht aber die Schlußkadenz erst beim dritten Alleluja. Die zwei ältesten Soprane intonieren hierauf den Vers Confitemini; der Traktus wird von den Sopranisten gesungen. An diesem Tage singen wir kein Motett, weil das Offerto-

[1]) Diese Lamentation ist im 31. Bande S. 4 in der Bearbeitung Biordis, dagegen S. 125 nach dem Autograph Palestrinas in Partitur abgedruckt.

[2]) Die neunstimmige Komposition Scarlattis steht im Hauptarchiv: Kodex 188 und 189, die neunstimmige Anerio's Kodex 205 und 206.

[3]) Sie stehen im Hauptarchiv zweimal: in Kodex 182 und 183, 205 und 206. In der Gesamtausgabe 31. Bd., S. 171 sind sie nach dem Autograph Palestrinas und S. 175 mit der für den Gebrauch der sixtinischen Kapelle notwendigen Texterweiterung abgedruckt. In der bei Breitkopf und Härtel erscheinenden Sammlung: „Ausgewählte Werke Palestrinas für den praktischen Gebrauch habe ich dieselben in Serie D als 1. Heft ediert. Über frühere Editionen der Improperien vgl. Eitners Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke.

[4]) Diese Lamentation steht nicht im Hauptkatalog der sixtinischen Kapelle, ist jedoch in der Sammlung von Bock, 6. Bd. ediert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rium ausfällt, sondern respondieren nur in üblicher Weise. Die Vesper bezw. die Alleluja-Antiphon wird vom ältesten Sopran intoniert, der Psalm Laudate Dominum von den zwei ältesten Sopranisten, welche auch die Antiphon zu wiederholen haben. Die Verse des Psalmes Laudate Dominum singt der Chor in Falsobordone.

Der älteste Sopran intoniert das Vespere autem Sabbati, das vom Chore gesungen wird; dann folgt das Magnificat von Luca Marenzio.[1]) Auf das Ite missa est mit Doppel-Alleluja antwortet der Chor im Cantus figuratus nach Angabe des für diesen Tag eigens geschriebenen Buches.

18) Am heiligen Osterfeste beginnt die Funktion mit der Terz, welche von unserem Chore in üblicher Weise vorgetragen wird. Der Introitus, Kyrie und die übrigen Teile der Messe sind wie gewöhnlich. Die Epistel jedoch wird von einem Alumnus des griechischen Kollegs auch in griechischer Sprache gelesen. Dann folgt das Graduale und als Sequenz eine Komposition von Matth. Simonelli.[2]) Auch das Evangelium wird in griechischer Sprache gelesen. Papst Clemens XI. hielt an diesem Tage nach dem Beispiele seiner glorreichen Vorfahren, Gregor des Großen und des heil. Leo, persönlich eine Homilie.

Nach dem Offertorium singen wir das sehr schöne Motett Christus resurgens von Felice Anerio.[3])

Bei dem Per omnia sæcula sæculorum vor dem Pater noster respondiert unser Chor an diesem Tage nicht mit Amen, da nach einer Legende die Engel vom Himmel antworteten, als ein Papst zu St. Johann im Lateran das Pater noster sang.[4])

Das Agnus Dei muß sehr lang ausgedehnt werden, da am Osterfeste der Papst nach der ersten Oration Domine Jesu Christe und der Austeilung des Friedenskusses den Altar verläßt und sich zu seinem Throne begibt. Hierauf nimmt der Kardinaldiakon die mit einem goldenen Sterne bedeckte Patene mit der Hostie und wendet sich im Halbkreis gegen den Papst, übergibt sie dem Subdiakon, der mit derselben zum päpstlichen Throne geht. Die gleiche Zeremonie wird mit dem Kelche vorgenommen, der mit einem gestickten Kissen bedeckt wird. Der Papst spricht hierauf die beiden Orationen Domine Jesu Christe und Perceptio, nimmt aber nur die eine Hälfte der hl. Hostie, sowie einen Teil des hl. Blutes vermittelst des goldenen Röhrchens. Die andere Hälfte der heiligen Gestalten nehmen Diakon und Subdiakon am Altare. Nach der Kommunion des Papstes muß das 3. Agnus Dei mit Dona nobis pacem schließen. Hierauf folgt das vom Kardinaldiakon gesungene Confiteor u. s. w. und nach demselben die Kommunion der Kardinaldiakonen, der königlichen Gesandten und aller Laien, welche in der sixtinischen Kapelle beiwohnen dürfen, durch die Hand des Papstes. Nach der gesungenen Communio und beendigter Messe geht man zur Loggia, von wo aus der Papst dem Volke den feierlichen Segen erteilt.[5])

[1]) Dieses achtstimmige Magnifikat steht gegenwärtig in Kodex 29 und 152.

[2]) Da diese vierstimmige Komposition in der Custodia aufbewahrt ist, so steht sie nicht im Hauptkatalog der sixt. Kapelle. Ich besitze sie jedoch in Partitur nach der Kopie Bainis in der Bibl. Casanat.

[3]) Das Archiv der sixt. Kapelle enthält eine 8stimmige Komposition von Allegri mit gleichem Texte in Kodex 101, das ich aus Bibl. Corsin. in Partitur besitze. In der Sammlung von Bock (16. Bd., 9) ist eine Komposition des 8stimmigen Christus resurgens von Anerio abgedruckt. Da nun das Archiv eine solche Komposition nicht ausweist, auch Baini dieselbe nicht kennt, mir aber augenblicklich nicht Gelegenheit gegeben ist, die Komposition in Bocks Sammlung einzusehen, so vermute ich, daß Adami sich geirrt hat, daß also das Christus resurgens nicht eine Komposition Anerios, sondern Allegris sei. Adami bemerkt, daß in der Mitte dieses Motettes eine Stelle sich befinde, bei der man nach Bedarf repetieren könne. Diese Bemerkung paßt auch für die Komposition Allegris.

[4]) Dieser Punkt wird auch im 51. Kap. der Konstitutionen der päpstlichen Kapelle erwähnt, die in Gerberts Scriptores Tomus III, pag. 382-396, sowie nach dem Original der päpstlichen Kapelle im 3. Heft der „Bausteine für Musikgeschichte" S. 107 abgedruckt sind.

[5]) Adami erwähnt nun, daß an diesem Tage der Papst sich zu äußern pflege, ob er Tafelmusik wünsche und einer Privatvesper beiwohnen wolle. Er zitiert aus einem Manuskript der Bibl. Othoboniana, das ein Kanonikus von St. Peter im Jahre 1130 abgefaßt hat, die Stelle: „Cantores etiam ex præcepto Domini Pontificis cantant sequentiam, quæ sit conveniens Paschæ modulatis organis; eaque finita eunt, et osculant Pedes Pontificis, qui dat eis cuppam plenam potione, qui bibunt, et accipiunt a Sacellario unum Bizantium." Vgl. dazu 3. Heft der „Bausteine" S. 9, wo von jenem Kanonikus Benedikt, der den 11. Ordo Romanus abfaßte, die Rede ist. Über die päpstlichen Sänger als Commensales

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

19) Am Ostermontag wird das Hochamt von einem Kardinalpriester gesungen. Nach dem Offertorium tragen wir den ersten Teil der 8stimmigen Motette Jesus junxit se von Palestrina vor, eines der schönsten Motetten unserer Custodia.[1])

20) Am Osterdienstag wird bei der von einem Kardinalpriester gesungenen Messe nach dem Offertorium das Motett Surrexit pastor bonus von Palestrina vorgetragen.[2])

21) Am Samstag vor dem weißen Sonntag wird in dem von einem Kardinalpriester gehaltenen Hochamt nach dem Offertorium das Motett Voce mea von Felice Anerio eingelegt.[3]) Jeder Papst verteilt im ersten Jahre seines Pontifikates und dann alle 7 Jahre, sowie in einem Jubiläumsjahre die sogenannten Agnus Dei an diesem Tage. (Die Weihe beginnt nach der Kommunio der Messe und ist kurz bei Adami skizziert, soweit der Chor durch Responsorien beteiligt ist.)

22) In der ersten Vesper von Christi Himmelfahrt ist alles zu beobachten wie in der Vesper von Epiphanie.

23) Am Feste Christi Himmelfahrt pflegt der Papst zu St. Johann im Lateran zu pontifizieren, ein Weltpriester hält die Predigt. Nach dem Offertorium wird das Motett Viri Galilæi[4]) von Palestrina gesungen, nach der Messe von der Loggia aus der päpstliche Segen gegeben.

24) Erste Vesper von Pfingsten wie gewöhnlich.

25) Pfingstsonntag. Bei der von einem Kardinalbischof gesungenen Messe tragen wir nach dem Offertorium das Motett Cum complerentur von Palestrina vor.[5])

26) Pfingstmontag. Seit 1678 hat Innocenz XI. an diesem Tage eine feierliche Prozession von der vatikanischen Basilika aus nach der Kirche von St. Spirito in Sassia angeordnet. Wenn der Papst dieser Prozession beiwohnen will, so geht er von seinen Gemächern in die Chorkapelle von St. Peter und liest dort eine stille Messe. Beim Offertorium derselben singt unser Chor das zweichörige Exultate Deo von Palestrina.[6]) Auch nach der Wandlung wird ein Motett gesungen, das der Kapellmeister nach Belieben auswählen kann. Nach der Messe begibt sich unser Chor zur Confessio in St. Peter, wo das Allerheiligste ausgesetzt ist, worauf 2 Sopranisten die Antiphon Sancta Maria et omnes Sancti und die Allerheiligenlitanei beginnen, und während der Prozession im Wechsel mit dem Chore zu Ende singen.

27) Erste Vesper des Dreifaltigkeitsfestes wie an Epiphanie.

28) Die Messe am Dreifaltigkeitsfeste hält ein Kardinalpriester, die Predigt ein Alumnus des Collegium Clementinum. Nach dem Offertorium singen wir das Motett O beata Trinitas von Palestrina.[7])

29) Erste Vesper von Fronleichnam wie an Epiphanie.

30) Am Fronleichnamsfest liest der Papst eine stille Messe in der sixt. Kapelle. Zum Offertorium singt der Chor das sehr schöne Motett Fratres ego enim von Palestrina;[8]) nach der Wandlung tragen fünf

---

des Papstes siehe das gleiche Heft an vielen Stellen, sowie das 1. Heft der „Bausteine": Wilhelm Dufay. Adami bemerkt, daß sie an diesem Tage ein Osterlamm, das Zuckergebäck vom päpstlichen Tisch und eine Dublone (circa 66 Mark) als Geschenk erhalten haben.

[1]) Katalog; Kodex 29 und 97, sowie Urbino F V 8. In der Gesamtausgabe 6. Bd.

[2]) Dasselbe steht in Kodex F V 8 zu Urbino; in der Gesamtausgabe 6. Bd., S. 57.

[3]) Der Katalog der päpstlichen Kapelle enthält dieses Motett in Kodex 117; das gleiche steht in Kodex 72, jedoch ohne Angabe des Autors. Vgl. den Katalog S. 106, Nr. 165. In Kodex Urbino F V 9 ist fälschlich Palestrina als Autor genannt.

[4]) Das 6stimmige Motett siehe im Katalog Kod. 33, 54 und 104, sowie Urbino Bibl. Albani Kodex F V 9. Über diesen Kodex siehe ferner Gesamtausgabe, 31. Bd., S. III. Das Motett steht in Gesamtausgabe 1. Bd. nach dem 1. Motettenbuch von 1569.

[5]) Es steht in Kodex 33 und 104, sowie Urbino F V 9; in der Gesamtausgabe im 1. Band nach der gedruckten Edition von 1569.

[6]) Die Angabe Adamis über ein solches Motett muß auf einem Irrtum beruhen; nirgends ist eine solche Komposition Palestrinas aufzufinden. Vielleicht hat man den Text Exsultate Deo unter eine andere 8stimmige Komposition Palestrinas gelegt, ein Vorgehen, von welchem ich in den Nachträgen zur Gesamtausgabe mehrere Nachweise gebracht habe. Im Archiv der päpstl. Kapelle habe ich sie nicht vorgefunden; darum fehlt sie auch im Katalog.

[7]) Diese 5stimmige Komposition siehe in Katalog Kod. 54 und 101; sowie Urbino F V 9; in der Gesamtausgabe 1. Bd.

[8]) Siehe Katalog Kod. 117 und 220, sowie Urbino F V 8 und Gesamtausgabe 6. Bd.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sänger, welche der Kapellmeister als Solisten für die Prozession ausgewählt hat, ein beliebiges Motett vor. Nach der stillen Messe begibt sich unser Chor in die Sala regia, die Altisten beginnen auf das gegebene Zeichen den Hymnus Pange lingua. Die 2. Strophe wird gesungen, wenn wir die sogenannte Konstantinsstiege betreten; die dritte, wenn wir uns bei der Statue Konstantins befinden; die vierte vor dem Eintritt in die Colonnaden; die fünfte in der Mitte der Colonnaden; die sechste am Ende derselben. Dann kann der Kapellmeister so viele Motetten singen lassen als er will. Beim Eintritt zum Portale von St. Peter intonieren die 2 ältesten Soprane das Te Deum laudamus und setzen es fort, bis der erste Kardinaldiakon das Allerheiligste auf den Altar von St. Peter gesetzt hat, worauf der Vers Te ergo quæsumus in Falsobordone folgt, dann aber sogleich der letzte Vers In te Domine speravi. Die zwei ältesten Soprane singen nach der Incensation den Vers Panem de cœlo, der Chor antwortet mit Omne delectamentum.

Was die fünf Solosänger betrifft, von welchen oben die Rede war, und die wir il concertino nennen, so gehen dieselben bei der Prozession unmittelbar nach dem Dekan der Rota, der nach dem Allerheiligsten die päpstliche Mitra trägt. Sie singen von Zeit zu Zeit ein Motett in nächster Nähe des Papstes, beim Eintritte zum Portal von St. Peter jedoch Amore Jesu gaudeo von Foggia.[1])

31) Am Feste des hl. Johann Baptist zelebriert der Kardinalerzpriester von St. Johann im Lateran in der genannten Basilika. Das Motett nach dem Offertorium Fuit homo missus a Deo ist von Palestrina.[2])

32) Erste Vesper vom Petersfeste, wie an Epiphanie, nur die Ordnung, nach welcher die Antiphonen intoniert werden, ist eine andere und bei Adami genau angegeben.

33) Am St. Petersfeste pontifiziert der hl. Vater in St. Peter. Der päpstliche Sängerchor hat vorher die Terz zu singen. Vor dem Graduale wird die Epistel auch in griechischer Sprache gelesen; nach dem Evangelium spricht der gegenwärtige Papst Clemens XI. eine Homilie. Nach dem Offertorium singen wir ein Tu es Petrus, deren sich mehrere in unseren Büchern befinden.[3])

34) Am Feste Mariä Himmelfahrt in S. Maria Maggiore, das der Kardinalpriester dieser Basilika hält. Nach dem Offertorium singen wir Assumpta est Maria von Palestrina.[4])

35) Am Feste Mariä Geburt ist die päpstliche Kapelle in S. Maria del Popolo. Das Amt pflegt der Titularkardinal dieser Kirche zu singen. Nach dem Offertorium tragen wir das zweichörige Motett In lectulo meo von Bonomi vor.[5])

36) Erste Vesper von Allerheiligen wie an Epiphanie.

37) Allerheiligen. Die Messe singt ein Kardinalpriester; die Predigt hält ein Alumnus des deutschen Kollegs. Als Motett nach dem Offertorium wird Vidi turbam magnam gesungen.[6])

38) Totenvesper und Matutin von Allerseelen werden von unserem Chore gesungen; (die von Adami genau beschriebenen Intonationsvorschriften bieten wenig Interesse).

39) Am Allerseelentage singt der Kardinalpönitentiar das Requiem. (Der liturgische Text wurde zur Zeit Adamis ausschließlich choraliter ohne Kontrapunkt

[1]) Dieser 5stimmige Hymnus findet sich in Partitur und Einzelstimmen unter Nr. 220 des päpstlichen Archivs; auch in meiner Bibliothek aus Bainis Nachlaß in Bibl. Casanat.

[2]) Diese 5stimmige Komposition steht in Kodex 72 und Urbino F V 9; in der Gesamtausgabe 3. Bd.

[3]) Ohne Zweifel wurde das 6stimmige Tu es Petrus aus Kodex 54, das dortselbst ohne Angabe eines Autors eingetragen, aber sicher von Palestrina ist, gesungen. Die gleiche Komposition steht in Kod. 76, sowie im 2. Bd. der Gesamtausgabe und in Urbino F V 9.

[4]) Siehe Kodex 76, wo es ohne Autorangabe eingetragen ist. Es stimmt jedoch mit dem in der Gesamtausgabe gedruckten überein; siehe 6. Bd. S. 28.

[5]) Der Kod., welcher dieses Motett enthält, befindet sich jetzt in Urbino und trägt die Signatur F V 9. Nach Angabe desselben wäre die Komposition von Palestrina. Dem widerspricht jedoch die Notiz bei Adami, und die Thatsache, daß es nirgends sonst, auch von Baini nicht, als Werk Palestrinas bezeichnet wird.

[6]) Adami bemerkt, daß er trotz aller Nachforschungen den Autor dieses Motetts nicht habe finden können. Wahrscheinlich jedoch wurde das 6stimmige Motett gleichen Textes von Palestrina gesungen, das in Kod. 101, sowie Urbino F V 9 steht, sowie in Gesamtausgabe 1. Bd.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:46 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gesungen, natürlich auch Graduale, Traktus und Sequenz, wie Adami genau angibt. Ähnlich auch das Responsorium Libera zur Absolution.)

40) Am Tage des Jahresgedächtnisses der verstorbenen Kardinäle, an welchem der Kardinalkämmerer das Requiem hält, ist die Funktion wie am Allerseelentage.

41) Am 1. Adventsonntag singt ein Bischof das Hochamt, der Generalprokurator der Dominikaner hält die Predigt. Nach dem Offertorium folgt das Motett Salvatorem exspectamus von Palestrina.[1]) Nach der Messe ist Prozession mit dem Allerheiligsten in die Cappella Paolina, in welcher das 40stündige Gebet beginnt. Bei der Prozession singen wir den Hymnus Pange lingua.

Am darauffolgenden Dienstag beim Schlusse des 40stündigen Gebetes haben wir die Allerheiligenlitanei in einfacher Form zu singen. Während der stillen Messe tragen wir zwei Motetten vor. Beim Offertorium das Fratres, ego enim von Palestrina und nach der Wandlung das zweiteilige Motett Comedite gentes.[2])

42) Am 2. Adventsonntag singt ein Bischof die Messe, die Predigt hält der Generalprokurator der minderen Brüder (minorum conventualium). Nach dem Offertorium trifft das Motett Jerusalem cito veniet von Palestrina.[3])

43) 3. Adventsonntag. Die Messe singt ein Kardinalpriester, die Predigt hält der Generalprokurator der Augustiner, das Motett nach dem Offertorium ist Veni Domine[4]) von Palestrina, eine sehr schöne Komposition, die ruhig vorzutragen ist.

44) Am 4. Adventsonntag singt ein Bischof die Messe; der Generalprokurator der Karmeliten predigt. Nach dem Offertorium singen wir Canite tuba in Sion von Palestrina.[5]) Wenn auf diesen Sonntag die Vigil von Weihnachten fällt, dann ist kein Hochamt.

45) Die erste Vesper von Weihnachten wird gehalten wie die vom Petersfeste, wenn der Papst am Weihnachtstage das Hochamt singt; wenn letzteres nicht der Fall ist, dann ist die Ordnung vom Feste Allerheiligen einzuhalten.

Nach der Vesper bleiben diejenigen Kardinäle, welche in der Weihnachtsnacht der Matutin und der ersten Messe beiwohnen, im apostolischen Palast zurück, wo sie auf Kosten der apostolischen Kammer den Abendtisch in einem Gemache einnehmen, das mit Darstellungen der Geburt des Herrn auf's herrlichste geschmückt ist. Bei dieser Gelegenheit geben wir ein musikalisches Konzert, in welchem eine italienische Cantate, die von der Geburt des Jesukindes handelt, zum Vortrag kommt. Den Dichter und Komponisten derselben bestimmt der Maggiordomo (Hausmeister) des Papstes. Die besten Sänger unserer Kapelle haben dieselbe vorzutragen. Die übrigen, sowie die Instrumentalisten, welche zu diesem Konzerte notwendig sind, nehmen gleichfalls an diesem Abendtische teil.

Bei der Matutin intonieren die beiden ältesten Soprane das Invitatorium, der Chor antwortet das erste- und das letztemal im Kontrapunkt, bei den übrigen Versen im Cantus planus (Adami beschreibt nun genau das Ceremonielle der Matutin, die ausschließlich von den päpstlichen Sängern im Choral vorzutragen ist).

46) Beim Hochamt der hl. Weihenacht singen wir nach dem Offertorium das Motett Quem vidistis pastores von Vittoria.[6])

---

[1]) In der Gesamtausgabe habe ich im 31. Bde. diese 6stimmige Komposition, welche in Kodex 72 des Archivs der päpstlichen Kapelle ohne Autorangabe steht, aufgenommen; im Kod. zu Urbino, F V 9, ist dieselbe mit Bestimmtheit als Werk Palestrinas bezeichnet, und kann auch als solches gelten. Zu bemerken ist jedoch, daß Greg. Allegri über das Thema dieses Motettes eine Messe mit dem Titel Salvatorem expectamus komponiert hat, die den Inhalt des Kod. 106 der päpstlichen Kapelle bildet.

[2]) Siehe Katalog des sixtinischen Archivs, S. 92, Nr. 26, unter den Auctores incerti.

[3]) Im Kod. von Urbino F V 9 steht diese 6stimmige Komposition auf S. 91; in der Gesamtausgabe (nach der gedruckten Edition) im 2. Bde.

[4]) Siehe Kod. 33 der päpstl. Kapelle, sowie Urbino Kod. F V 9. In der Gesamtausgabe steht das 6stimmige Motett im 2. Bd.

[5]) Siehe Gesamtausgabe (nach dem Drucke von 1572) 2. Bd. S. 43–49. Dieses 5stim. Motett ist gegenwärtig in keinem geschriebenen Kodex der päpstlichen Kapelle vorhanden, steht jedoch im Kodex F V 9 von Urbino ohne Autorangabe.

[6]) Kod. F V 9 in Urbino schreibt dieses Motett dem Palestrina zu. Da jedoch in der Gesamtausgabe der Werke das 6stimmige Quem vidistis (1. Bd., S. 141) die II. pars der Motette O magnum mysterium ist, und ein Quem vidistis mit 2 Teilen unter den Werken Palestrinas authentisch nicht nachgewiesen werden kann, so dürfte die Angabe Adamis richtiger sein; Victoria

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

47) Die Hauptmesse am Weihnachtsfeste findet entweder in S. Peter oder in S. Maria Maggiore statt. Die Kapelle singt vor dem päpstlichen Hochamt die Terz, nach dem Offertorium die Motette Hodie nobis cœlorum rex von Giovanni Maria Nanino.[1]) Nach dem Agnus Dei findet die Kommunion der Kardinaldiakone und des weltlichen Hofstaates (wie am Osterfeste) statt.

48) Am Feste des hl. Stephanus hält ein Kardinalpriester das Hochamt, ein Alumnus des englischen Kolleges die Predigt. Nach dem Offertorium singen wir die Motette Cum autem esset Stephanus[2]) auch mit dem 2. Teile, in welchem die Worte Obdormivit in Domino vorkommen. Der Kapellmeister beachte, daß an dieser Stelle der Gesang allmählich leiser werde und pp abschließe.

49) Am Feste des hl. Johann Evangelist hält das Hochamt ein Kardinalpriester, ein Weltpriester die Predigt. Nach dem Offertorium singen wir die zwei Teile der Motette Hic est beatissimus Evangelista.[3])

An diesem Tage hat sich der Kapellmeister mit dem Kardinalprotektor ins Benehmen zu setzen, ob dieser am folgenden Tage nach alter Sitte geneigt sei, der in seinem Palaste abzuhaltenden Kongregation für die Austeilung der nächstjährigen Ämter unseres Sängerkollegiums beizuwohnen.[4])

50) Erste Vesper am letzten Tage des Jahres findet wie am Allerheiligenfeste statt. Wenn ein neuer Kapellmeister schon gewählt wurde, dann hat er mit seinem Vorgänger der Funktion beizuwohnen, damit er für seine neue Stellung, die er bei der ersten Vesper von Epiphanie anzutreten hat, sich praktisch einübe.

51) Am Neujahrstage hält das Hochamt ein Kardinalpriester, die Predigt ein Pater aus dem Orden der minderen Kleriker (chierici minori, in Deutschland Theatiner genannt. D. R.). Nach dem Offertorium singen wir das Motett O magnum mysterium[5]) von Palestrina mit dem 2. Teile.

Hiemit schließt der erste Teil der Osservazioni Adamis.

Im 2. Teil spricht er von S. 113—158 in 18 Kapiteln von den außerordentlichen Funktionen, bei denen die päpstliche Kapelle sich zu beteiligen hatte. Der Kürze halber übergehe ich die zeremoniellen Details und gebe nur kurz an, welche Kompositionen zur Aufführung gelangten.

1) Bei der Wahl eines neuen Papstes hat die Kapelle denselben mit Ecce sacerdos magnus zu begrüßen und am Schluß der Feierlichkeit in St. Peter das Te Deum zu singen.

2) Bei der Konsekration des neuen Papstes in St. Peter singt die Kapelle Veni creator Spiritus, die Antiphon Unguentum in capite, und beim Offertorium der stillen Messe das zweichörige Motett Exultate Deo von Nanino. (Ich vermute, daß diese Komposition identisch ist mit der im Kodex 116 der päpstlichen Kapelle, Katalog S. 95, Nr. 56, angegebenen zweichörigen Motette.) Nach der Wandlung singen wir das Motett Fratres ego enim von Palestrina (siehe oben unter 30).

Wenn der Papst die sieben Kardinäle, welche ihn konsekriert haben, zur Tafel ladet, so haben wir uns im Speisesaale einzufinden und dortselbst drei oder vier Motetten mit Orgelbegleitung vorzutragen. Ebenso, wenn der Papst einer hohen Persönlichkeit zu Ehren Tafel gibt.

3) Am Tage der Krönung des neuen Papstes, welche in der Kapelle des heil. Gregor in St. Peter stattfindet, haben wir zuerst die Terz zu singen. Es werden auch in griechischer Sprache Epistel und Evangelium gelesen. Nach dem Offertorium trifft

---

komponierte nämlich in der Motettensammlung von 1583 eine 6stimmige Motette, deren erster Teil mit Quem vidistis pastores, der zweite mit den Worten Dicite, quidnam vidistis beginnt.

[1]) Siehe die Themate dieser 6stimmigen Motette im Katalog S. 153 aus Kod. 72. In Kodex F V 9 von Urbino ist als Komponist fälschlich Palestrina angegeben.

[2]) Diese 6stimmige Motette steht in Codex F V 9 zu Urbino und in Gesamtausgabe 6. Bd., Seite 36.

[3]) Diese 6stimmige Komposition Palestrina's siehe in Kodex 29 der päpstlichen Kapelle, F V 9 zu Urbino und Gesamtausgabe 6. Bd.

[4]) Am Feste der unschuldigen Kinder wurden seit Sixtus V. die Funktionen des Kapellmeisters, Punktators u. s. w. durch Wahl ausgeteilt. In den Konstitutionen des päpstl. Sängerchores (3. Heft der „Bausteine" S. 104) fand die Wahl des Abbas zwischen dem 2. und 6. Januar statt nach § 39 der Statuten.

[5]) Das 6stimmige Motett steht im Katalog Kod. 33, und im 1. Bd. der Gesamtausgabe. Der 2. Teil lautet Quem vidistis pastores.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

das zweiteilige Motett In diademate von Fel. Anerio.[1])

Nach dem Hochamt findet der päpstliche Segen statt. Ehe der erste Diakon dem Papste das Triregnum (päpstliche Tiara) aufsetzt, singen wir das 5stimmige Motett Corona aurea von Palestrina.[2]) Wenn der Papst bei der Tafel Konzert wünscht, so halten wir es ohne Orgel und bitten am Schlusse durch den Maestro di Camera, daß wir zum Fußkusse zugelassen werden.

4) Wenn der neue Papst von der Mutterkirche St. Giovanni im Lateran Besitz ergreift, so haben wir beim Einzuge Te Deum zu singen, sowie beim päpstlichen Segen die vorgeschriebenen Responsorien.

Unter Nr. 5 und 6 wird bemerkt, daß beim Jahrestag der Wahl des Papstes nach dem Offertorium entweder Tu es Petrus oder Tu es pastor ovium[3]) von Palestrina gesungen werden. Am Jahrestag der Krönung aber das obenerwähnte Motett In diademate capitis.

In Nr. 7 ist vom öffentlichen Konsistorium, in Nr. 8 von der Eröffnung der Porta santa, in Nr. 9 vom Schluß der Porta santa; in Nr. 10 von den Gesängen bei einer Heiligsprechung, in Nr. 11 von der Taufe eines Juden, in Nr. 12 von außerordentlichen Jubiläums- oder Ablaßprozessionen die Rede. Mehrstimmige Gesänge sind bei diesen Funktionen nicht angegeben, sondern nur Antiphonen, Hymnen, Litaneien u. s. w. im gregorianischen Gesang.

Nr. 13 handelt von den Exequien, die am 1. und 7. Tage nach dem Tode eines Papstes vorgeschrieben sind; bei denselben ist nur Choralgesang, am 10. Tage jedoch singt der Kardinaldiakon die Messe vom heil. Geiste als Vorbereitung für die Wahl eines neuen Papstes. Nach dem Offertorium ist als Motett das 8stimmige Cantate Domino von Ruggiero Giovanelli angegeben. (Sixt. Katalog, Kod. 134.)

Nach denselben wird der Hymnus Veni creator Spiritus intoniert und während der Prozession zum Conclave zu Ende gesungen. So lange das Conclave dauert, ist täglich Hochamt mit der Messe vom hl. Geist.

Nr. 14 handelt vom Jahrestag des verstorbenen Papstes; Nr. 15 von den Exequien der Kardinäle; Nr. 16 von den Exequien eines päpstlichen Sängers ohne nähere Angabe, ob dabei mehrstimmig gesungen wurde.[4])

Nr. 17. Am Feste des hl. Thomas von Aquin ist Gottesdienst in S. Maria sopra Minerva (Dominikanerkirche), am Feste des hl. Bonaventura in XII Apostoli (Kirche der Minoriten). Nach dem Offertorium sang die Kapelle das 4stimmige Motett O Doctor optime von de Grandis. (Letzteres in Kod. 221 der päpstlichen Kapelle in Partitur.)

Nr. 18. Am Feste Mariä Verkündigung ist Gottesdienst in S. Maria sopra Minerva. Wenn dieses Fest nicht in die Fastenzeit fiel, so wurde nach dem Offertorium die Motette Ne timeas Maria[5]) von Palestrina gesungen, in der Fastenzeit das Motett Suscipe verbum von Matteo Simonelli.

Für das Fest der hl. Martha (29. Juli) bemerkt Adami, daß die päpstliche Kapelle in der gleichnamigen Kirche nahe bei St. Peter Messe und Vesper zu singen hatte. Er nennt es festa de Palazzo und bemerkt, daß der Maggiordomo die päpstlichen Sän-

[1]) Eine Komposition über den gleichen Text für 2 Chöre von Giov. Mar. Nanino besitze ich in Partitur aus der Bainischen Bibliothek in Bibl. Casanat. Dieselbe steht in Kod. 29 des päpstl. Archives, und ich vermute, daß Adami in der Angabe des Autors sich geirrt, da eine solche Motette von Fel. Anerio im päpstl. Archiv nicht existiert.

[2]) Siehe Katalog der päpstl. Kapelle, Kod. 43 und 108, sowie Gesamtausgabe 2. Bd., S. 12.

[3]) Das 5stimmige Motett siehe in Gesamtausgabe 6. Bd., im päpstl. Archiv Kod. 78 u. 135.

[4]) Unter Nr. 16 ist vom Jahrestag des † päpstl. Sängers Marco Marazzoli in St. Gregorio die Rede, der am 24. Januar abzuhalten war, wenn kein rubrizistisches Hindernis entgegenstand. Nach Baini (Memorie II. Bd., Anm. 493) und Adami (osservazioni p. 201) stammte Marazzoli aus Parma und trat am 23. Mai 1637 in die päpstliche Kapelle ein. Er galt als der ausgezeichnetste Harfenspieler seiner Zeit, und war ganz vorzüglicher Komponist von Oratorien und Cantaten. Er starb am 26. Januar 1662 und stiftete zu Gunsten der päpstl. Kapelle und auch in St. Maria Maggiore, wo er Benefiziat war, Jahrtage. Von seinen Kompositionen erwähnt Baini mehrere a. a. O. Wer die Geschichte des musikalischen Dramas oder des Oratoriums schreibt, darf diese Persönlichkeit und deren Werke nicht übersehen. Ambros erwähnt ihn nur flüchtig im 4. Bd. der Musikgesch., S. 275.

[5]) Eine Komposition Palestrinas mit diesem Texte konnte ich nicht auffinden. Ein Motett Suscipe verbum hat auch Palestrina für 5 Stimmen komponiert. Siehe Kod. 72 der päpstl. Kapelle und 1. Bd. der Gesamtausgabe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ger an diesem Tage durch Wagen abholen lassen müsse, und daß die Musik bei den beiden Funktionen angenehm, im Konzertstil und von guten Autoren sein solle.

Hiemit endigt der II. Teil von Adamis Buch, der mit einem Zeugnis des damaligen päpstlichen Zeremonienmeisters Candido Cassina vom 20. Nov. 1710 abschließt, laut welchem die Angaben Adamis über das Zeremoniell authentisch und mit den Vorschriften der Cæremoniale Romanum übereinstimmend seien.

Von Seite 159—215 stellt Adami einen sehr unvollständigen und mangelhaften Katalog der päpstlichen Sänger von Paul III. bis Klemens XI. zusammen, der schon durch Bainis Memorie über Palestrina u. s. w. und mehr noch durch das 3. Heft der „Bausteine für Musikgesch." (einstweilen bis zum Eintritt Palestrinas in die päpstliche Kapelle) unter Herbeiziehung aller zugänglichen Quellen verbessert und vermehrt worden ist.

Von mehreren Bildern, die sich im Archiv der sixt. Kapelle befinden, ließ Adami Kupferstiche machen, die aber so schlecht geraten sind, daß ich mich entschließen muß, auf eine Wiedergabe derselben in diesem Artikel zu verzichten. Das Porträt von Giov. M. Nanino im Jahrgang 1891 des kirchenmusikal. Jahrbuches ist aus dem Werk Adamis wiedergegeben. Die übrigen Persönlichkeiten, deren Bildnis im Buch Adamis sich befinden, sind: S. 164 Cristoforo Morales; S. 169 Giov. Pierluigi da Palestrina; S. 176 Francesco Soto da Langa (Philippiner); S. 183 Felice Anerio: S. 187 Ruggiero Giovancelli; S. 189 Girolamo Rosini (Philippiner); S. 198 Gregorio Allegri; S. 202 Mario Savioni; S. 206 Antimo Liberati, und S. 208 Matteo Simonelli.

Von sich selbst registriert Adami S. 212, daß er unter Alexander VIII. am 13. Oktober 1689 als Sopranist aufgenommen worden sei: „Rev. Andrea Adami da Bolsena Beneficiato di Santa Maria Maggiore Soprano 13. Ottobre 1689.

S. 216 bezeugen die deputierten Mitglieder der Arcadia, daß es dem Verfasser (ihrem Collegen) gestattet worden sei, den Namen Caricle Piseo in dem Werke „Osservazioni etc." anzugeben. Sie datieren diese Erlaubnis in folgender Weise: „Dato in Collegio d' Arcadia al. I. dopo il X. di Gameliane Andante, l'Anno II. dell' Olimpiade DCXXII. ab A. J. Olimpiade VI. Anno I." [1])

Wenn man das von Adami angelegte Register der päpstlichen Sänger, das für das 17. Jahrhundert als Quelle dienen kann, näher betrachtet, so fällt auf, daß innerhalb hundert Jahren (von 1609 bis 1709) nur äußerst wenige Persönlichkeiten, sei es durch literarische oder kompositorische Thätigkeit in der Musikgeschichte Erwähnung verdienen. Solange die Nachwirkungen der römischen Schule Palestrina-Nanino dauerten, begegnen uns Vincenzo de Grandis, eingetreten als Kontraaltist am 28. Oktober 1605; Giov. Domenico Puliaschi, Tenorist seit 3. Mai 1612; Francesco Severi, Sopranist seit 31. Dez. 1613; der römische Priester Santi Naldino, Altist seit 23. Nov. 1617; Pietro Antonio Tamburini, Altist seit 4. Febr. 1619,[2]) Loreto Vittori, Sopranist seit 23. Januar 1623; Priester Eduard Ceccarelli, Tenorist seit 21. Jan. 1628; Stefano Landi, Altist seit 29. Nov. 1629; Gregorio Allegri, Altist seit 6. Dez. 1629. Der Florentiner Priester Filippo Vitali, Tenorist seit 10. Juni 1631, der oben schon erwähnte Marco Marazzoli, der Römer Mario Savioni, Altist seit 16. März 1642, gehören schon der neuen Richtung an, und beschäftigten sich mit Ausnahme des Vitali fast ausschließlich mit weltlicher und Kammermusik. Bei Fétis und Baini sind aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von hervorragenderen päpstlichen Sängern nur mehr erwähnt Antimo Liberati aus Foligno, Altist seit 29. Nov. 1661, die beiden Brüder Fede aus Pistoja, nämlich der Priester Giuseppe, Sopranist seit 23. Oktober 1662 und Francesco Maria,

[1]) Man erinnere sich, daß auch Göthe im Jahre 1788 unter dem Namen Megalio in diese „Schäferakademie" aufgenommen worden ist und lese zur Unterhaltung die italienische Urkunde, sowie die ziemlich satyrische Schilderung der Aufnahmeceremonien (in Cotta-Ausgabe von 1856, 24. B., S. 203—205).

[2]) Weder Baini noch Fétis, der bekanntlich in seiner Biographie universelle die überall zerstreuten Notizen Bainis fleißig gesammelt und geordnet hat, erwähnen diesen Priester, der nach Adami aus Bologna war. Im Katalog der päpstlichen Kapelle jedoch konnte ich neun Messen, zwei Motetten, den Hymnus Crudelis Herodes, ein zweichöriges Te Deum und drei zweichörige Psalmen anführen (S. 169), welche in verschiedenen Kodizes der päpstlichen Kapelle enthalten sind, und habe eine nicht geringe Schulung im strengen Stile in seinen Werken gefunden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sopranist seit 6. Juli 1667 und der Römer Matteo Simonelli, Altist seit 15. Dez. 1662. Den Priester Benedetto Ceccarelli aus Civitella, Bassist seit 9. Dez. 1680, erwähnt außer Adami nur Baini im zweiten Bande S. 62 der memorie als Kapellmeister zu S. Apollonia in Trastevere (Rom); ebenso den Priester Baldassare Sartori aus Palliano, Tenorist seit 10. März 1698 (s. Baini l. c. S. 62, Anm. 510). Als letzten erwähnt Adami den Virgilio Unioni aus Rieti, der am 3. März 1709 als Tenorist eintrat und von dem nur Baini l. c. bemerkt, daß er Kapellmeister in der Klosterkirche S. Chiara gewesen sei.

So unbedeutend diese Auszüge aus dem bibliographisch selten gewordenen Buche Adamis zu sein scheinen, so bieten sie doch nicht unwichtige, vielmehr sehr lehrreiche und nützliche Gesichtspunkte, sowohl für die Geschichte der päpstlichen Kapelle als solcher, als auch für Grundsätze, die bei Errichtung und Fortbildung eines Kirchenchores beobachtet werden sollen. Dieselben möchte ich am Schluß dieses Artikels in nachfolgenden Punkten skizzieren:

1) Der erste und oberste Grundsatz, an den sich ein Chorregent halten muß, wenn er im Geiste und Sinne der katholischen Kirche den Gesang bei den gottesdienstlichen Verrichtungen pflegt, ist — genaue Beobachtung der liturgischen Vorschriften und Rücksicht auf die zeremoniellen Anordnungen und Rubriken in den liturgischen Büchern. Wenn Musikchor und Altar im Einklang stehen, dann können sie räumlich weit von einander geschieden sein, sie finden sich dennoch in Harmonie. Der Chor antwortet dem Priester durch die Responsorien oder nach den Intonationen, er wählt nur die Texte, die für die jeweiligen Funktionen vorgeschrieben sind. Wenn es Zeit und Umstände gestatten, kann er, besonders beim Offertorium, nach den liturgischen Texten, niemals aber statt derselben passende Kompositionen mit entsprechenden und der Festzeit angepaßten lateinischen Texten zur Ausführung bringen.

2) Eine hervorragende Stelle nimmt im Programm der sixtinischen Kapelle der Choralgesang ein (Cantus planus, Cantus firmus, einstimmig oder begleitet durch den traditionellen, wenn auch nicht nachahmenswerten Kontrapunkt). Auch die kirchlichen Vorschriften kennen eigentlich nur diesen Gesang und bezeichnen ihn als den Cantus vere ecclesiasticus, in neuerer Zeit unter Leitung und Approbation der obersten kirchlichen Autorität (päpstliche Breven von 1883, 1894 u. a.), für sämtliche Funktionen des ganzen Kirchenjahres niedergelegt in den Libri chorici ecclesiæ und unterschieden a) als obligat für die ganze Kirche, soweit er im Missale, Pontifikale und Rituale Romanum steht; b) zur Erzielung der Einheit auf das dringendste und wärmste empfohlen für diejenigen Teile, die sich im sogenannten Antiphonarium und Graduale Romanum befinden.

3) Je näher der Platz des Sängerchores dem Altare ist — in der sixtinischen Kapelle befindet er sich, wie auf der Abbildung zu erkennen ist, im eigentlichen Chorraum, durch eine vergitterte Tribüne auf der Epistelseite nur teilweite sichtbar — desto leichter kann die Harmonie zwischen Chor und Altar hergestellt werden. Man wird nicht ohne Bedenken bei Adami gelesen haben, daß der Gehorsam des Chores zu seiner Zeit soweit getrieben wurde, daß bei Kyrie, Sanktus, Benediktus und Agnus Dei der Gesang ohne Rücksicht auf die Komposition entweder ausgedehnt oder beschleuniget, ja sogar abgebrochen wurde, bis oder wenn der Celebrans die Zeremonieen vollendet hatte. Man darf wohl behaupten, daß die Forderungen der Liturgie und der Musik, bezw. des musikalischen Kunstwerkes recht gut erfüllt werden können durch die entsprechende Auswahl von Kompositionen, bei deren Ausführung die gegebene Zeit nicht überschritten wird. Man klagt manchmal über die Verzögerung, die der Musikchor herbeizuführen beschuldigt wird, wenn er nach kirchlicher Vorschrift Introitus, Graduale und Communio vorträgt, aber meist ohne Grund. Es muß nämlich vorausgesetzt werden, daß nicht nur der Celebrans beim Hochamt in mehr feierlicher Weise Zeremonieen und Gebete verrichtet als bei der stillen Messe, sondern daß auch der Chorregent, und auf seine Anweisung hin der Organist zu rechter Zeit bereit sind, die genannten Gesänge ohne lästigen Aufenthalt zu beginnen. Wenn freilich Introitus nach endlosem Vorspiel des Organisten erst begonnen wird, nachdem der Priester bereits das Stufengebet verrichtet hat, oder bei Sanktus, Benediktus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und Agnus Dei in ähnlicher Weise unnötige und unpassende Vorspiele den Beginn der liturgischen Gesänge verzögern, so liegt die Schuld nicht an der Komposition, sondern am Organisten bezw. Chorregenten. Für Gloria und Credo ist auch in den Normen der päpstlichen Kapelle keinerlei Zeitdauer festgesetzt und auch der Papst wartet ab, bis der vollständige und ungekürzte liturgische Text zum Vortrag gebracht ist.

4) Weniger nachahmenswert, ja zweifellos die Ursache, daß die päpstliche Kapelle nicht immer auf der Höhe der Kunst gestanden hat und bleiben konnte, ist die historische Thatsache, daß von Sixtus V. angefangen bis in die neuere Zeit herauf jährlich die Person des Kapellmeisters gewechselt hat, und daß nur in der Passionswoche ernstlichere Gesangsproben üblich waren. Die unparteiische Geschichte darf aber nicht über die Einrichtung den Stab brechen, sondern über die Art und Weise, in welcher man vom Buchstaben der Verordnung Gebrauch machte. Es wäre nämlich auch durch die Einrichtung unter Sixtus V. nicht geboten gewesen, jedes Jahr einen neuen Kollegen zur Direktion zu bestellen. Man konnte eben eine Persönlichkeit, die sich musikalisch als tüchtig bewährt hatte, jährlich wiederwählen; unter Baini z. B. ist im ersten Drittel dieses Jahrhunderts dieser Ausweg gefunden worden und hat wieder zum Ruhm dieses Institutes geführt. Man unterschied ganz richtig zwischen dem Kapellmeister pro tempore, der die geschäftlichen Angelegenheiten zu besorgen hatte und jährlich gewählt wurde, und zwischen dem Maëstro perpetuo, der nicht vom Sängerkollegium aus freiem Antrieb und mit Rücksicht auf künstlerische Befähigung ausgesucht, sondern meist über das Kollegium hinweg und zum Ärger desselben, also auch nicht zur Aufmunterung des destinierten Individuums, durch den hl. Vater selbst bestimmt wurde. Diese offenkundigen Schäden sind wiederholt beklagt und diskutiert worden; der geschichtlichen Wahrheit zuliebe, durften sie auch hier nicht verschwiegen werden. Da aber auch aus dem Schaden kluge Leute Nutzen schöpfen, so wird es allen, die einen Kirchenchor gründen, erhalten und fördern wollen, als eine der wichtigsten Regeln zu gelten haben, zuerst für einen guten Dirigenten zu sorgen, der mit seinen Sängern infolge seiner Befähigung und seines Eifers möglichst lange in Verbindung und Achtung steht, und dem Chore durch regelmäßige Proben jene Fertigkeit und Tüchtigkeit anerzieht, die allein befähigen kann, nicht nur die Interessen der Kunst stets im Auge zu haben, sondern auch das Endziel der Kirchenmusik, die Ehre Gottes und die Erhöhung der gottesdienstlichen Feier zu erreichen.

5) Es ist durchaus nicht notwendig, daß immer neue Kompositionen aufgeführt werden, und das Programm in jedem Jahre wechsle. In dieser Hinsicht ist sogar für gewisse Festzeiten und klassische Tonsätze eine gewisse Ständigkeit zu empfehlen, damit sich eine gute Tradition bilde. Es seien hier die figurierten Tonsätze, welche nach Adami, als Einlagen zum Offertorium, gleichsam den Stamm des jährlichen Musikprogrammes bilden, erwähnt. Palestrina bildete noch im 18. Jahrhundert das Übergewicht und es muß unumwunden zugestanden werden, daß nur diese konservative Stellung der päpstlichen Kapelle inmitten der musikalischen Revolutionen, welche im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts dem reinen Vokalgesang und der kirchlichen Polyphonie schwere Wunden geschlagen haben, den Palestrinastil bis in unsere Zeit herein gerettet hat. In diesem Sinne ist die päpstliche Kapelle gleichsam die Arche geworden.

Zu besserem Überblick folgen in alphabetischer Ordnung der Textanfänge, die Motetten von Palestrina, welche bei den verschiedenen Veranlassungen von der päpstlichen Kapelle zum Vortrage kamen.

Assumpta est Maria; Canite tuba; Corona aurea; Cum autem esset Stephanus; Cum complerentur; Derelinquat impius; Exsultate Deo; Fratres: ego enim accepi; Hic est beatissimus Evangelista; Jerusalem cito veniet; Jesus junxit se; O beata Trinitas; O magnum mysterium; Responsum accepit Simeon; Salvatorem exspectamus; Salvum me fac; Stabat mater; Surge, illuminare Jerusalem; Surrexit pastor bonus; Tu es pastor ovium; Tu es Petrus; Veni Domine.

Nimmt man dazu die Improperien, die beiden Lamentationen und (wahrscheinlich) das Motett Vidi turbam, so ist durch diese sechsundzwanzig klassischen Kirchenkompositionen eine derartig solide Grundlage gegeben, daß man behaupten darf: ein Chor, dem die Aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

führung der genannten Tonwerke in musterhafter Weise gelingt, verdiene mit vollstem Rechte den Namen eines guten Kirchenchores.

Wem es gegönnt ist, außerdem noch Messen guter Meister, bei den Vespern die klassischen Falsibordoni der oberitalienischen, älteren Schule, die Offertorien Palestrinas mit den liturgischen Texten u. s. w. vorzutragen, sowie das Programm einheitlich und stilgerecht auch durch Schöpfungen neuerer Meister auszugestalten und zu bereichern, verdient nicht nur hohes Lob, sondern erfüllt auch eine der schwersten Aufgaben der Kunst, das gläubige, christliche Volk zu erbauen und zu erziehen.

Regensburg. **Fr. X. Haberl.**

Zur Geschichte der Singknaben-Institute.

In dem „Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1893" veröffentlichte der Unterzeichnete auf Seite 52 ff. verschiedene Excerpte aus dem Werke „Monumenta Germaniæ Pædagogica — Schulordnungen, Schulbücher und pädagogische Miscellaneen aus den Landen deutscher Zunge. Unter Mitwirkung einer Anzahl von Fachgelehrten, herausgegeben von Karl Kehrbach. I. Band, Berlin 1886. VIII. Band, Berlin 1890." Da diese Mitteilungen[1]) sowohl für den Musikhistoriker, als auch für den Pädagogen interessant und wertvoll sind, so wurde von ver-

[1]) Die im K. M. J. für 1893, S. 52, Anmerkung 1 zu unserem Thema begonnenen Litteraturnachweise mögen durch die folgenden Angaben noch ergänzt werden. K. Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden. Nach archivalischen Quellen. Leipzig 1894. J. K. B. Smeddinck, Die Knabenseminarien, für Kleriker und Kantoren nach ihrem Ursprunge und Fortgange. Düsseldorf 1846, S. 76—104. 108. Th. Schneider, Zur Geschichte der Currende und des Singchores zu Dessau. Bei Gelegenheit der 50jährigen Stiftungsfeier der Reorganisation des Singchores herausgegeben. Dessau 1859. Johann Gabr. Drechsler, Einige Vorschläge zur Verbesserung des Schülerchors in kleinen Städten. In dem Braunschweiger Journal, 1791, Oktober, 105. Stück. Dr. O. Taubert, Die Pflege der Musik in Torgau vom Ausgange des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Tage. Torgau 1868. Seite 21. Dr. O. Taubert, Der Gymnasial-Singechor zu Torgau in seiner gegenwärtigen Verfassung nebst Nachträgen zur Geschichte der Pflege der Musik. Im Torgauer Gymnasial-Programm für 1870. B. J. Endres, Das Bantusseminar in Trier. Eine histor. rechtl. Studie. Trier 1890. Chr. Gotth. Stemler, Abhandlung aus der Kirchengeschichte von der Currende und denen Currendanern. Leipzig 1765. Eine ausführliche Anzeige dieser Schrift siehe in Gerbers neuem Lexikon der Tonkünstler. IV. Bd., Leipzig 1814, Sp. 266 f. Joh. Fr. Schaarschmidt, Versuch einer kurzen Geschichte der mit den gelehrten Schulen des evangelischen Deutschlands gewöhnlich verbundenen Singechören. Schneeberg 1807. Über das Singen der Chorschüler und der Currende, mit Gründen wider und für dasselbe. In den Magdeburgischen gemeinnützigen Blättern 1790. Siehe auch den Artikel von Ch. G. Heyne über die Currende im „Reichs-Anzeiger" 1798, Nr. 217, S. 2479—2482. K. v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, II. Bd., Leipzig 1852, S. 243. A. W. Ambros, Geschichte der Musik, II. Bd., Leipzig 1880, S. 12, 64, 92, 501. H. Böckeler, Gregoriusbuch. Aachen. O. J. S. 119, 123, 126, 140 ff. Cäcilia, Organ für kathol. Kirchenmusik. Luxemburg 1864. Nr. 4 ff. „Die kirchlichen Singschulen" S. 38, 54, 63, 71, 79. R. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg 1879, S. 8, 28. Dr. J. Katschthaler, Kurze Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg 1893, S. 44, 48, 49. Dr. J. Selbst, Der kathol. Kirchengesang beim heiligen Meßopfer. Regensburg 1890, S. 13. Dr. G. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche. Landshut 1885, S. 418 ff. Dr. A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Leipzig 1894. I. S. 36, 37. Dr. G. Schilling, Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. VI. Band. Stuttgart 1838, S. 386. S. Kümmerle, Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Gütersloh 1888. I. 297. H. Mendel, Musikalisches Konversations-Lexikon. III. Band. Berlin 1873, S. 35. P. U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. I. Band. Regensburg 1891, S. 192, 273. B. Kothe, Musikalisch-Liturgisches Wörterbuch. Breslau 1890, S. 34. Musica sacra 1889, S. 139; 1890, S. 122, 132; 1893, S. 5; 1894, S. 6; 1895, S. 37. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1887, S. 43, 99; 1890, S. 76; 1892, S. 6; 1894, S. 13. Gregorius-Blatt 1888, S. 42. Monatshefte für Musikgeschichte 1877, S. 235; 1887, S. 147. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 240; 1890, S. 309 ff. Euterpe. Ein musikalisches Monatsblatt. Erfurt 1847, S. 174 f.; 1862, S. 113 f.; 1866, S. 22 f. Dr. A. Prüfer, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1890. Dr. H. A. Köstlin, Geschichte der Musik im Umriß. Berlin 1888, S. 199. Dr. L. R. v. Köchel, Die kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schiedenen Seiten eine Fortsetzung gewünscht. Dieselbe sei im folgenden dargeboten.

I. Verordnung über das Umsingen der Kantoreischüler zu Weihnachten und Neujahr. 1655.

Ein wohlehrwürdiges consistorium hat geschlossen, ob zwart bißanhero den cantorey schülern in allen dreyen schulen alhie jährlichs nach den christ-ferien umb die neuen jahrszeit auf der riege vor der bürger und einwohner hayfern dieser stadt so wohl alß in der Burgk zu ein oder zwey mahlen ein weihnacht oder neu jahrsgesang zu musiciren und ihnen dadurch zu behueff ihrer sudiorum eine freygebige zusteuer zu samlen zugelaßen und vergönnet, daß solches hinführo auß gewißen erheblichen ursachen jährlichs nicht mehr alß einmahl und zwart bey tage und nicht zu abends- oder nachtszeit, geschehen, auch nicht eher alß in der Burgk nach geendigten weihnacht-feyertagen, jedoch noch vor dem neuen jahre, in der stadt aber allererst des tages nach dem neuen jahrstage damit angefangen und so bald immermüglich geendiget, auch anderer gestalt es ihnen nicht mehr gestattet werden solle, welches ihnen die rectores scholarum jedes orts anzeigen, sie sich auch hiernach gehorsamblich achten und richten sollen. Decretum in consistorio 8. Decembris anno 1655.[1])

II. Verbot von Schülerumzügen am Weihnachtsfeste. 1643. 1652. 1660.

Ein wohlehrwürdiges consistorium der stadt Braunschweig hat geschlossen, daß sich die schüler in allen dreyen schulen alhie vermöge deß den 9. Decembris anno 1643 ertheilten und den 11. Xbris anno 1652 renovirten decreti deß außkleidenß, vermummens und eingehenß in die häuser, alda comedien und vom heyligen Christ zu agiren, auch hinfüro genzlich enthalten, die rectores auch den schülern solcheß ernstlich verbieten und vor beschimpffung und anderer ungelegenheit, auch nach befindung ernstlicher bestraffung verwarnen sollen. Decretum in consistorio den 15. Xbris anno 1660.[2])

---

von 1543 bis 1867. Nach urkundl. Forschungen. Wien 1868. F. Hiller, Künstlerleben. Köln 1880. S. 228. W. H. Riehl, Kulturstudien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart 1862. S. 336 f. „Geistliche Gassenmusik." J. B. Rady, Chronik von Ockstadt. Friedberg 1893, S. 99. F. A. Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland. Stuttgart 1885, S. 21, 25, 73 ff., 127, 140 ff., 250, 316, 364, 386. W. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland. Freiburg 1881, S. 18, 21 ff., 27 ff., 49 ff. Fr. X. Haberl, Die römische „schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1887. E. Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Kapelle. Wien 1872. S. 197. P. Ans. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesanggeschichte des Mittelalters. Einsiedeln und New-York 1858. P. Ans. Schubiger, Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Einsiedeln, New-York und Cincinnati (1873). L. Greith, Bruchstücke aus der Geschichte des Choralgesanges im Kloster St. Gallen. 1845. M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen ꝛc. 2 Bde. Dresden 1861, 1862. M. Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten. Gütersloh 1890, S. 46, 103, 104, 115, 121, 282 ff. Programm der K. Fürsten- und Landesschule S. Afra in Meißen. 1879. Gymnasialprogramme von Nürnberg. 1859/60, 1862/63, 1866/67. Ph. Spitta, Joh. Sebastian Bach. 2 Bde. Leipzig 1873, 1880. I. 58, 181, 188 f. II. 17 f.

[1]) Mon. Ger. Paed. I. Schulordnungen der Stadt Braunschweig. 186. Die Kantoreischüler, auf welche sich die vorliegende Verordnung bezieht, sind die Symphoniaci der Schulordnung von 1596, sonst auch Chorschüler, später auch Concertisten genannt, möglicherweise mit Einschluß der Currendarii. Bereits am 5. Oktober 1650 hatte das Konsistorium sich genötigt gesehen, den Streitigkeiten der Chorschüler der verschiedenen Anstalten bei Gelegenheit des Umsingens zur Neujahrszeit durch folgende Bestimmung entgegenzutreten: „Die Martiniani sollen alle Jahr den Vorzug haben und in der Burg zum ersten singen, und wenn solches fertig, die Catharinani zugelassen werden, welchen Hand und Mund gegen die andern zu halten bei ernstlicher, willkürlicher Castigation und Straff geboten sein soll." M. G. P. I. S. CXC. Vergl. Herold l. c. S. 289.

[2]) M. G. P. I. S. CLXXXIX. 185. Vergl. Herold l. c. S. 291. Spitta l. c. II. 19. Es war gewiß schon ein altes Herkommen, daß die Schüler der drei lateinischen Schulen um die Weihnachtszeit verkleidet von Haus zu Haus zogen, um dort Komödien, daneben auch Schauspiele, deren Gegenstand die Geburt Christi war, aufzuführen. Möglicherweise sind diese Umzüge als ein Überrest des alten Nikolausfestes anzusehen. Regelmäßig bis nach Weihnachten zog sich der Unfug hinaus, der mit diesem Feste getrieben wurde und fand erst an dem Tage der unschuldigen Kinder seinen Abschluß. Und wie im Winter das Bischofsfest, so rief im Sommer die Feier des St. Ulrichstages (4. Juli) schlimme Ungehörigkeiten hervor. Im Anfange des 15. Jahrhunderts hatten die Mißbräuche bei dem Bischofsspiel und bei dem Umzuge des St. Ulrichstages einen so unerträglichen Charakter angenommen, daß das Kapitel zu St. Blasien sich veranlaßt sah, mit Ernst dagegen einzuschreiten. Am Montag nach Reminiscere (21. Februar) 1407 untersagte es die Feier der beiden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III. Aus der „Lehr- und Disciplinarordnung des Katharineums der Stadt Braunschweig. 1599."

5. In musicis soll fürnemblich dahin gesehen werden, das gutte discantisten und basisten mögen erzogen, und nicht allein suavitas, sondern auch gravitas in der kirchen so wol aufm chor als auf der gaßen und in den brautheußern in acht genommen werden.[1])

IV. Aus den „Verordnungen des Konsistoriums über Unterricht und Disziplin in den Lateinschulen der Stadt Braunschweig. 1621."

12. Wenn auch funera den nachmittag zu bestellen, sollen die cantores nurt eine halbe stunde daß exercitium musicum treiben, und die ubrigen anderthalb stunden in prima classe inter rectorem et conrectorem und also auch in den folgenden classibus die lectiones et labores getheilet und deßwegen keine lectio oder repetitio, so sonsten in die letzte stunde gehöret hette, versäumet. Auch sollen die præceptores sampt und sonders den generalibus funeribus beywohnen.[2])

V. Von dem cantore oder nunmehrigen directore musices.[3])

1. Aus bewegenden ursachen soll von nun an statt der beyden cantorum bei dem Martineo und Catharineo nur ein cantor unter dem namen eines directoris musices bestellet werden, der nicht mehr, wie die bisherigen cantores dazu verpflichtet gewesen sind, auch in den sprachen und wißenschaften in den gymnasiis unterricht ertheilen, sondern sich lediglich mit der music beschäftigen soll. . .

4. Unter den schulcollegen hat er seinen rang zwischen den conrectoribus und subconrectoribus.

5. Überhaupt ist er verpflichtet, die music in beßere aufnahme zu bringen, gute kirchen- und andere stücken anzuschaffen, die choristen mit guten motetten zu versehen und in ermangelung derselben dergleichen selbst zu componiren.

6. Insonderheit muß er in den gymnasiis und der trivialschule die stunden aufs genaueste beobachten, welche ihm in dem lectionscatalogo vorgeschrieben sind, auch des sonnabends nach mittage an dem ihm angewiesenen orte, das ist auf dem chore in der kirche zum Brüdern, nach geendigter beichte die des sonntags aufzuführende music probiren.

7. Bey den aufzuführenden kirchenmusicken soll diejenige ordnung, welche bey den kirchen bisher beobachtet ist, auch in zukunfft beybehalten werden. Es kommen nemlich zuerst die fünf großen kirchen, als die Martini-, die Catharinen-, die Brüdern-, die Andreas-, die Magnikirche, und diesen folgen die vier so genandten kleinen, die Ägidien-, die Peters-, Michaelis- und Unsere Lieben Frauenkirchen.

8. In den fünf großen kirchen sollen quartaliter zwo, in den kleinen kirchen aber, wovon die Lieben Frauenkirche nicht ausgeschloßen ist, obgleich in selbiger bisher keine musicken aufgeführet worden, quartaliter eine music aufgeführet werden, und diese des vormittages in dieser oder jener kirche aufgeführte music soll des nachmit-

---

Feste für alle Zeiten und wies die bislang dafür aufgewendeten Geldmittel anderweitigen Bestimmungen zu. Und so groß war das Gewicht, das die geistlichen Herren auf die Durchführung ihres Verbots legten, so groß die Furcht vor einer Wiederkehr des Unfugs, daß sie von Papst Gregor XII. eine Bestätigung ihrer Verordnung erwirkten (13. Dezember 1407). M. G. P. I. S. XXXII ff., 9 ff. Vergl. Meyer, Geschichte des Hamburger Schulwesens, S. 15, 197 f., 203 f. Leverkus, Urkundenbuch des Bistums Lübeck. I. (1856), S. 782. Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland. Stuttgart 1885. S. 222 ff. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. Einsiedeln und New York 1858. S. 66 f. Rolfus und Pfister, Real-Encyclopädie. IV. Bd. Mainz 1866. S. 279, Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, 2. Aufl. IV. Bd. Freiburg i. Br. 1886, Sp. 1398 f., 1411 f. Lindemann, Johann Geiler von Kaisersberg. Freiburg 1877. S. 30 ff. Falk, Die Schul- und Kinderfeste im Mittelalter. Frankfurt 1880. Kriegk, Deutsches Bürgertum im Mittelalter. Neue Folge. Frankfurt 1871. S. 93 f. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes. I. Bd., 16. Aufl. Freiburg 1892. S. 77. Mücke, Vom Ursprung des Gregoriusfestes. Leipzig 1793. Löschke, Die religiöse Bildung der Jugend und der sittliche Zustand der Schulen im sechzehnten Jahrhundert. Breslau 1846. Eckstein, die Feier des Gregoriusfestes. Zittau 1888. Siehe auch Richter in dem Gymnasialprogramme von Saalfeld, daselbst 1864. Mirus, De Gregorio M. et festo quod ita dicitur Gregoriano. Helmst. 1768.

[1]) Mon. Ger. Paed. I. S. CLXXXVII. 161. Vergl. Spitta l. c. I. 185.

[2]) M. G. P. I. S. CLXXXVIII. 181.

[3]) Aus dem „Entwurf einer Ordnung für die großen Schulen der Stadt Braunschweig. 1755." Sect. II., Cap. VII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tages, wie wol mit einiger abkürzung, in der kirche zum Brüdern vor der predigt des superintendenten wiederholet werden.[1])

VI. Von den chorschülern.[2])

1. Zu chorschülern sollen keine andern schüler aufgenommen werden als welche nach dem urtheile des rectoris, und was die geschicklichkeit eines jeden in der music betrifft, mit zuziehung und beyrathen des directoris musices, tüchtig dazu und wegen ihres fleißes, ihrer frömmigkeit und guten aufführung eines beneficii würdig erfunden werden.

2. Ein jedes chor soll zwey præfectos haben, welche daßelbe so wol in ansehung der music als der zucht und guten ordnung regieren sollen. Ein jeglicher præfectus hat wieder einen adiunctum, welcher, wenn jener sein amt etwa nicht versehen kann, dessen stelle vertritt.

3. Diese præfectos und adjunctos zu erwehlen und zu bestellen soll der rector macht haben, jedoch was die geschicklichkeit eines jeden in der music anbetrifft, auch wiederum mit zuziehung und beyrathen des directoris musices.

4. Ein præfectus soll nur 2 jahr dies amt verwalten, damit er dies beneficium nicht mißbrauchen, und geschickte schüler dazu gelangen mögen. Verhält er sich wie sichs gebühret, und verlanget er alsdann annoch ein jahr die verlängerung der præfectur, so soll ihm in solchem falle nach dem gutbefinden des schulsenats, bei welchem er sich schriftlich zu melden hat, und dem vorher eingeholten gutachten des rectoris noch das dritte und im außerordentlichen falle auch noch das vierte jahr gestattet werden.

5. Der præfectus muß, wo er das directorium führet, darauf sehen, daß das umsingen vor den thüren an den gesezten tagen zu der gesezten zeit und an den gehörigen orten geschehe, wie auch, daß solche motetten und gesänge gesungen werden, die sich zu dem orte, der zeit und den personen schicken. Er muß darauf achten, daß die ihm untergebene schüler ordentlich singen und sich überall christlich, still und ehrbar aufführen. Auch lieget ihnen ob ein verzeichniß von denjenigen häusern zu haben, vor welchen gesungen wird, und wann häuser abgehen und zukommen, dem rectori es anzeigen.

6. So lange der præfectus das chor dirigiret, so vertritt er die stelle des rectoris und des directoris musices. Demnach sind alle glieder des chores gehalten in allen billigen dingen zu der zeit ihm gehorsam zu seyn.

8. So wol bey den musicken in den kirchen als auch in der singestunde und bey dem umsingen auf den gaßen sollen alle glieder des chors sich zu rechter zeit und sogleich beym anfange finden laßen. Ein gleiches sind auch diejenigen zu thun verpflichtet, welche an den bustagen, bey den vierteljährlichen chatechismus-predigten und examinibus die litaney in denen ihnen angewiesenen kirchen vor dem Altare singen müßen.

8. Wenn ein chorschüler verreiset, muß er desfalls bey dem rector und cantor erlaubniß bitten und darnach seinem præfecto dieses anzeigen. Wenn eine kirchenmusic oder eine singestunde zu versäumen genöthiget wird, muß sich desfalls bei dem cantor melden. Wer bey dem umsingen in der stadt nicht zugegen seyn kan oder auch nötiger verrichtungen wegen weggehen muß, soll dem præfecto nachricht davon geben und ohne deßen einwilligung keines von beyden thun.

9. Will ein schüler das chor gänzlich verlaßen, so ist er verpflichtet solches 4 wochen vorher dem rectori und cantori anzuzeigen und sich die erlaubniß dazu zu erbitten.

10. Da die chorschüler solche sind, welche beneficia genießen, so sind sie auch gedoppelt verpflichtet alle denen gesetzen nachzukommen, welche den schülern überhaupt vorgeschrieben sind.

11. Damit bey den chorschülern desto beßere und gute zucht erhalten werden möge, so sollen diejenigen, welche wieder die gesetze handeln, wenn es primaner und selectaner sind, an gelde, die übrigen aber auf eine andere weise und allenfalls mit schlägen gestrafet werden.

12. Dem directori musices stehet es frey außer den primanern und selectanern diejenigen mit schlägen anzusehen, welche es verdienen, und den præfectis wird nachgelaßen, wenn es nicht anders seyn kan, die ganz kleinen dadurch in guter ordnung zu

[1]) M. G. P. I. 321 ff.

[2]) Aus dem „Entwurf einer Ordnung für die großen Schulen der Stadt Braunschweig. 1755." Sect. III., Cap. II.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erhalten. Im übrigen müßen die verbrecher bey dem rectore angegeben werden, welcher schon für ihre bestrafung sorgen wird.

13. Die primaner und selectaner sollen ihre verbrechen im chor auf folgende weise mit gelde büßen. Wer bey dem singen vor den thüren in der stadt zu langsam kommet, zalet für jedes haus, da schon gesungen ist, 4 pfg., wer ein ganzes umsingen versäumet, 6 mgr., wer in der singestunde fehlet, 1 mgr., und wer bey einer kirchenmusic nicht zugegen ist, 6 mgr. Diese letzten strafen geben die concertisten, wenn sie bey den kirchenmusicken fehlen, gedoppelt, die præfecti aber dreyfach, weil sie für ihre bemühung wichtiger als die übrigen gelohnet werden.

14. Die verwürckten strafen bemerket der adiunctus in ein buch und gibt alle woche von dem, was er in seinem buche verzeichnet, dem rectori eine abschrifft, damit derselbe sich nach der wahrheit der sache erkundigen könne. Der rector merckt sich auf dem ihm gegebenen zettel an, wieferne er diesen und jenen würcklich straffällig gefunden, und ziehet alsdann bey vertheilung der chorgelder dem schuldig befundenen die verwürckte strafe an seiner competenz ab.

15. Diese eingekommene strafgelder, welche der rector in ein besonder buch verzeichnet, werden alle halbe jahr in 3 gleiche theile getheilet. Den einen theil bekommt der adiunctus, der andere wird unter die concertisten vertheilet, und der letztere dem bibliothecario zur verbeßerung der bibliothek zugesand.

16. Das bey dem singen vor den thüren gesammlete und in gewißen verschloßenen büchsen wol verwarete geld wird in der behausung und gegenwart des rectoris ausgezälet. Der adiunctus überliefert die büchse, in welcher das geld gesammlet worden. Das auszählen verrichtet der præfectus und eben derselbe verzeichnet die summe des vorgefundenen geldes in ein besonderes buch. Der rector schreibt gleichfalls die empfangene summe für sich in ein buch, quitiret den empfang des erhaltenen geldes mit einem accepi und der beyschrift seines namens in dem buche des præfecti. Endlich wird das geld in eine lade, welche gleichfals in des rectoris hause ist, verschloßen.

17. Alle vierteljahre und zwar 3 wochen nach geendigtem quartale, werden auf einem sonnabend nachmittage von dem rectore mit zuziehung des cantoris die chorschüler ausgetheilet. Nachdem die ganze summe des vorhandenen geldes überschlagen worden, so übergibt der cantor dem rectori einen entwurf, wie er meine, daß das geld am füglichsten könne verteilet werden und bey diesem entwurfe hat er die erfahrenheit in der music, die verdienste und das übrige wolverhalten der chorschüler beständig vor augen. Der rector aber siehet den entwurf des cantoris durch, beurtheilt denselben, und wenn er nichts daran zu erinnern findet, so wird das geld darnach vertheilet.

18. Wenn die vertheilung geschehen, so wird eine specification, wie die vertheilung erfolget, wie auch eine von dem rectore und cantore unterschriebene rechnung, wie viel an chorgeldern eingekommen und wie viel davon vertheilet worden, dem directori des schulsenats eingeschickt und endlich beydes den schulacten beygeleget.

19. Was in den letzten 3 paragraphis gesagt worden ist, ist auch bey der einsammlung und vertheilung des neujahrsgeldes zu beachten.

20. Solte es geschehen, daß ein chorschüler nach universitæten zu ziehen gedächte und auf die vertheilung der chorgelder nicht warten könnte, so kan ihm die competenz, welche er in dem letzten quartale gehabt, von dem rectore, ohne weiter rücksprache zu halten, sogleich, wenn er es begehret, gegen quitung ausgezahlet werden.[1])

VII. Von den currendanern.[2])

1. Die bisherigen currendaner sollen von nun an von allen großen schulen ausgeschloßen und gleichwie die andern armenschulkinder in denen dazu besonders eingerichteten armenschulen erzogen werden.

2. Damit durch diese absonderung der currende gewiße anstalten nicht leiden mögen, so soll die stelle der currendaner bey den schulen durch einen schulvoigt ersetzt werden, sie aber selbst sollen den namen der currendaner in den armenschulen beybehalten, auch unter der aufsicht des stadtsuperintendenten stehen bleiben.

[1]) M. G. P. I. 327 ff. cfr. Schulordnung der Stadt Holzminden 1756. Cap. III. Sect. II. M. G. P. VIII. 413 ff.

[2]) Aus dem „Entwurf einer Ordnung für die großen Schulen der Stadt Braunschweig 1755." Sect. III. Cap. III. Vgl. Herold l. c. S. 289.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3. Ihre gegenwärtige anzal erstrecket sich in allen 3 schulen überhaupt auf 100 und etliche, und so viele sollen ihrer auch nicht nur in zukunft bleiben, sondern, wenn die currendencasse es vermag, auch noch mehrere derselben angenommen werden.

4. Wer ein currendaner zu werden verlangt, muß fertig lesen und zur noth einen bekannten gesang singen können.

5. Die annahme derselben und ihre vertheilung an die schulmeister geschiehet von dem armendirectorio, doch mit vorwißen des stadtsuperintendenten. Bey der anweisung an die schulmeister soll darauf gesehen werden, daß die schule, in welche ein currendaner gewiesen wird, dem orte seines aufenthalts und derjenigen kirche, in welcher er künftig singen soll, so nahe liege als es immer möglich ist.

6. In so ferne die currendaner zu den armenschülern gehören, müßen sie alle pflichten beobachten, welche andern armenschülern obliegen.

7. Alle currendaner sind nicht nur verpflichtet zweymal in der woche, als am donnerstage und am sonntage, auf den gaßen umzusingen, sondern sie sind auch verbunden am sonnabend bey der vesper, an den sonn- und fest- und bustagen vormittages vor und nach der predigt uud bey denen communionen in den stadtkirchen und des nachmittages zu den Brüdern den præceptorem bey den gesängen zu unterstützen und die öffentlichen leichen mit hinzusingen.

8. Damit sie dazu geschickt gemacht werden mögen, so sollen diejenigen schulmeister, in deren schulen sich die currendaner finden, ihnen die melodeyen der gesänge fleißig beybringen und sie ordentlich singen lehren. Auch sollen die custodes der großen schulen von dem superintendenten angewiesen werden, alle sonnabend eine besondere singstunde mit ihnen zu halten.

9. Das umsingen in der stadt soll, wie es bisher gewöhnlich gewesen, von den currendanern in 3 vertheilungen geschehen, deren jede ihren besondern aushalter hat. Die eine vertheilung verrichtet das umsingen in der Alten Stadt und im Sacke, die andere in dem Hagen und in der Neustadt, und die dritte in der Altenwick und zu St. Ägidien. Eine jede vertheilung versammelt sich des sonntages gleich nach völlig geendigtem vormittäglichem gottesdienste und am donnerstage um neun uhr unter der aufsicht des schulvogts, woran sie gewiesen, an dem bestimmten orte und gehet alsdann mit demselben auf die bisher gewöhnlich gewesene weise durch die gaßen. Der aushalter muß die gesänge, die ihm aufgegeben worden, nicht zu hoch noch zu niedrig anfangen und dahin sehen, daß solche von seinen mitschülern langsam, deutlich und ordentlich gesungen werden. Die gewöhnliche sammlung in den häusern verrichtet der dazu bestelte knabe in einer wolverschloßenen büchse und liefert dieselbe nach verrichteter sammlung dem schulvogte. Dieser bringt sie des sonnabends nach mittage an den cassier der schulærarii, der in seiner gegenwart das geld herauszählet und ihm ein verzeichniß, wieviel er darin gefunden, an den director des schulsenats mitgibt. Der schulvogt nimmt auch die von dem cassier verschloßene büchse mit zurücke und liefert sie bey jedesmaliger versammlung an denjenigen knaben, der die sammlung verrichten soll.

10. Diejenigen currendaner, welche des sonnabends und an den sonn-, fest- und bustagen nach der von dem superintendenten gemachten eintheilung das singen in den kirchen verrichten sollen, versammeln sich eine halbe stunde vorher, ehe sie in die kirche gehen müßen, bey dem schulmeister, an welchen sie gewiesen. Der schulmeister führet sie darauf in die kirche und begibt sich mit ihnen an den ihnen angewiesenen ort. Er schreibt die namen derer auf, die entweder gar ausbleiben oder zu spät kommen oder sich auch in der kirche nicht gebührend aufführen, und bestraft sie des folgenden tages, wenn sie in die schule kommen, nach der größe ihres verbrechens. In der kirche aber ist er selbst sowol als seine schüler es sind der direction des schulcollegen, der als præceptor in der kirche gegenwärtig ist, unterworfen.

11. Was von den currendanern bey dem hinsingen der öffentlichen leichen in acht zu nehmen ist, wird in dem 2. capitel des folgenden abschnitts vorkommen.

12. Sollten bey nächtlichen leichbegängnißen currendaner zum leuchten verlanget werden, so soll ihnen dies nach wie vor verstattet werden. Lieget das sterbehaus in der Altstadt oder im Sacke, so hat der custos bey den Martinsgymnasio, lieget es in dem Hagen oder in der Neustadt, so hat der custos bey dem Catharinen, lieget es

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

aber in der Altenwieck, so hat der custos bey der lateinischen schule im Wayfenhause dabey die aufsicht. Verlanget nun jemand currendaner zum leuchtentragen, so läßet er dem custodi derjenigen schule, wohin er gehöret, wissen, wie viele leuchtenträger er verlange und um was für eine stunde sie vor dem sterbehause seyn sollen. Ist diese anzeige geschehen, so ist der custos schuldig die größesten currendenknaben, die sich in den armenschulen des ihm angewiesenen bezirks finden, nach der reihe des verzeichnißes, weches ihm gegeben worden, ohne daß er sich die geringste partheilichkeit dabey zu schulden kommen laße, zu bestellen und mit der verlangten anzahl auf dem bestimmten glockenschlage vor dem sterbehause zu erscheinen. Die knaben bringen die leuchten mit einem brennenden lichte selbst mit, und der custos siehet zu, daß die currendaner bey dem leuchten sich überall still und ordentlich aufführen und dem trauerhause im geringsten nicht beschwerlich fallen. Er nimmt das geld, das für ihn und die schüler gegeben wird, in empfang, vertheilet es, begleitet die currendaner bey dem hintragen der leiche und läßet sie, nachdem man ihrer nicht mehr bedarf, unter dem verbote, keinen lärm noch geräusch zu machen, auseinander gehen.

13. Damit allenthalben gute zucht und ordnung unter den currendanern gehalten werde, so sollen sie zuerst der vernünftigen bestrafung aller derer unterworfen seyn, welche die erste aufsicht über sie haben, als derer custodum bey dem leuchten, derer schulmeister in der schule und bey dem singen in den kirchen, und der schulvögte bey dem umsingen auf der gaßen. Können aber diese den zweck ihrer bestrafung bey den currendanern nicht erreichen, so sollen sie sie bey dem armendirectorio melden, welches denn nicht ermangeln wird auf nachdrückliche zwangsmittel bedacht zu seyn, damit dem muthwillen der jugend gebührend gesteuret werde.

14. Ein currendaner genießet die freie schule und bekommt die nötigen bücher, auch über dies alles noch eine gewiße namhafte competenz an gelde, welche seinen eltern oder denen, deren vorsorge er anvertrauet ist, alle 14 tage ausgezalet wird.

15. Das schulgeld für die currendaner, wie auch das geld für die nötigen bücher, imgleichen die ihnen zugebilligte competenz, wird aus dem schulærario gezalet.

16. Damit nicht mehr so viele personen mit führung der rechnung über die currendegelder beschwert werden mögen, auch das schularium desto besser im stande sey obige und andere zur verbeßerung der schulanstalten abzielende ausgaben zu bestreiten: so würden die provisores der currendecaße zu St. Martini, Catharinen und in der Altenwieck gnädigst zu beseligen seyn, ihre in absicht auf die currendegelder in händen habende caße, obligationes, handschriften, nachrichten und rechnungen und alles was ihnen bei ihrer annehmung als provisoren bey denen currendekasten überliefert worden, an den schulsenat abzugeben, welcher denn von nun an dafür sorgen soll, daß die sämmtlichen currendekassen von dem cassier des schulærarii zum besten der schulen überhaupt und der currende insbesondere verwaltet werde.[1])

VIII. Von den öffentlichen leichbegängnißen.[2])

3. Bey einem funere generali figurali gehen alle schulcollegen und schüler desjenigen gymnasii mit, wohin die leiche gehöret, wie auch diejenigen currendeschüler, welche mit demselben gymnasio in verbindung stehen. Vor der thüre des trauerhauses werden bey der ankunft der præceptorum und schüler ein paar motetten oder arien, und vor der collecte in der kirche ein, oder nach erforderung der umstände noch ein anders lied figuraliter gesungen. Es qualificieren sich dahin die standes- und amtspersohnen bis auf die rectores der gymnasiorum inclusive, die litterati, welche einen gradum haben, auch aller dieser frauen und erwachsene kinder, welche über 18 jahr alt sind und welchen sonst leichenpredigten gebühren. Bey einem funere generali chorali wird es ebenso gehalten, nur daß anstatt der motetten und arien blos gesänge gesungen werden, und dahin qualificiren sich die rathsverwandten, die vorsteher bey den kirchen und andern piio coribus, alle angesehenen bürger und fremde von der art, wie auch ihre frauen und erwachsenen kinder, samt

[1]) M. G. P. I. 330 ff. cfr. K. M. J. 1893, S. 60, Anmkg. 49.

[2]) Aus dem „Entwurf einer Ordnung für die großen Schulen der Stadt Braunschweig. 1755." Sect. IV. Cap. II. Vergl. Herold l. c. S. 85 ff. Spitta l. c. II. 16.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

allen denjenigen, welche ein eigenes grab bekommen. Das singen bey diesen generalleichen, es mag figuraliter oder choraliter geschehen, geschiehet unter Aufsicht des cantoris.

4. Wird ein funus duale bestellt, so gehen 2 von den 3 untersten schulcollegen und 24 paar knaben mit, bei einem funere quartali aber nur ein schulcollege und 12 paar knaben. Da von alters her dergleichen leichen von den currendanern hingesungen sind, so soll es auch forthin geschehen. Der custos gymnasii holet zu dem ende die currendaner eine viertelstunde zuvor, ehe man aus der lateinischen schule nach dem trauerhause gehen soll, aus der ihm angewiesenen deutschen schule ab und stellet sie dem schulcollegen dar, diese aber gehen mit ihm aus der lateinischen schule nach dem sterbehause. Es soll vorher kein gesang gesungen, sondern der anfang mit dem singen erst alsdann gemacht werden, wenn nur die leiche würklich aufgehoben wird.

5. So oft ein öfentliches leichbegängniß gehalten wird, so versammeln sich so wol die lehrer als schüler in dem gymnasio und gehen von da mit dem ihnen bestimmten glockenschlage nach dem trauerhause . . .

6. Damit des sonntages der gottesdienst, und an den werckeltagen die schulstunden nicht versäumet werden mögen, so sollen die leichen im sommer des nachmittages um 4, und im winter des nachmittages um 1 uhr zu grabe gebracht werden.

7. Wenn leichen des abends in der stille beygesetzt werden, so bleibt den lehrern und schülern billig alles dasjenige, was ihnen hätte gegeben werden müßen, wenn die leiche öffentlich wäre begraben worden.[1])

IX. Aus dem „Lehrplan und Schulgesetze des Martineums. 1801.

7. Zu diesem unausgesetzten besuche aller lehrstunden sind auch alle chorschüler verbunden, indem die vortheile des chors nicht den müssiggang begünstigen, sondern ein mittel seyn sollen, unvermögende fleißige schüler bei ihren schulstudien zu unterstützen. Welcher chorschüler folglich die stunden nicht regelmäßig besucht, muß auch auf die vortheile des chors verzicht thun und kann, wenn er bloß dieser vortheile wegen den namen eines schülers führen will, nicht geduldet werden. Nur bei dringenden Ursachen kann der rector diejenigen choristen, welche nicht studieren wollen oder können, aber dabei eine gute aufführung beweisen von dieser oder jener lection in prima dispensiren. . . .[2])

19. Die chorschüler müssen in den singestunden und bei kirchenmusiken zur rechten zeit pünktlich erscheinen und bei dem umsingen in der stadt ehrbar und gesittet über die straßen gehen, gehörig zusammen bleiben, sich, ehe zu singen angefangen wird, vor den häusern ordentlich stellen, unter dem singen sich aber alles plauderns, lachens und leichtsinnigen betragens enthalten und sich überhaupt so bezeigen, daß das chor und die chorschüler in achtung bleiben und die einwohner der stadt die theilnahme, vor ihren häusern singen zu lassen und zum fortkommen der chorschüler beizutragen, behalten können. Der präfectus des chors, der während des umsingen die aufsicht über die choristen hat und dafür verantwortlich ist, muß daher theils selbst in seinem ganzen betragen ein gutes beispiel geben, theils allem ungesitteten wesen vorzubeugen suchen und, wenn seine erinnerungen nicht helfen, die schuldigen dem rector zur bestrafung nach den chorgesetzen anzeigen.[3])

X. Aus der „Ordnung des Gesammtgymnasiums. 1828."

§. 21. Singchor. Diese anstalt, der zunächst der gesang in den kirchen und dem gesammtgymnasium obliegt, wird künftig nur diesem hauptzwecke gewidmet sein und den nebenzweck einer unterstützung für unbemittelte junge leute, die größtentheils nicht wirkliche schüler sind, allmälig ganz aufgeben. Die musikalische leitung ist dem musikdirector hasenbalg[4]) übertragen, und für die übungen eine besondere klasse im gebäude des obergymnasiums eingerichtet worden. Die vereinigung der chöre beider bisheriger gymnasien wird die innere kraft derselben vielfach haben, aber zugleich auch bewirken, daß das chorsingen nur in 14 tagen durch die ganze stadt beendiget werden kann. Der

[1]) M. G. P. I. 340 ff.

[2]) M. G. P. I. 455.

[3]) M. G. P. I. 457.

[4]) Joh. Fried. Hasenbalg, geboren 1771 zu Werna in der Grafschaft Hohenheim, wurde im Jahre 1807 Musikdirektor am Martineum zu Braunschweig und 1828 am dortigen vereinigten Gesamtgymnasium. Er starb in dieser Stadt am 28. Juli 1859. Schilling, Encyclopädie III. 482 f. Mendel, Musikal. Conversations-Lexikon V. 78.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wohlwollende sinn unserer verehrten mitbürger, von dem allein das bestehen dieser anstalt abhangt, wird durch diese scheinbare verminderung des chorgesanges, der dadurch nur voller und umfangsreicher werden soll, hoffentlich zu keiner verminderung seiner bisherigen gütigen beiträge sich veranlaßt finden.[1])

Montabaur. **Karl Walker.**

[1]) M. G. P. I. 501.

Joseph Victor von Scheffel über Erhart Oeglins Liederbuch von 1512.

Im Jahre 1880 erschien als 9. Band der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Erhart Oeglins Liederbuch zu 4 Stimmen, Augsburg 1512, in neuer Partitur-Ausgabe (Berlin, Trautwein'sche Hof-, Buch- und Musikalienhandlung, 85 Seiten in Großfolio, Preis 15 M.)

Text und Musik sind nach den Quellen hergestellt von Rob. Eitner und Jul. Jos. Maier. Das Vorwort ist von Rob. Eitner gezeichnet; demselben folgt Abdruck der Texte nebst Anmerkungen und bibliographischen Notizen (27 Seiten sowie zwei Facsimile der 4 Stimmbuchtitel, von 3 Notenseiten und des Druckerzeichens E. O. Erhart Oeglin.)

Bekanntlich ist dieses Liederbuch nicht nur der älteste aller uns bekannten Liederdrucke, sondern auch der älteste deutsche Typendruck mit beweglichen Lettern; letztere Erfindung hatte Petrucci in Fossombrone 1501 gemacht.[1]) — Erhart Oeglin (auch Oglin, Ocellus, Äuglein) aus Reutlingen gebürtig, edierte als erstes Werk die „Melopoiae sive Harmoniae Tetracenticae" im Jahre 1507. Riemann a. a. O. gibt die Fundorte der beiden Ausgaben, sowie in Tafel 25 ein Facsimile aus demselben an, und weist gegen Chrysander und Ambros nach, daß Oeglins Druck Doppeldruck sei und mit denen Petrucci's auf gleicher technischer Stufe stehe.

Ein zweites Werk ist bei Schmid und auch bei Riemann nur aus älteren Bibliographen bekannt, und führt den Titel: Stella musicae.[2])

[1]) Siehe Anton Schmid, Wien 1845, Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, sowie des Unterzeichneten Studie über die Petruccidrucke im 5. Jahrg. S. 49 und 92 der Eitner'schen Monatshefte für Musikgeschichte 1873; dazu den Bibliothekkatalog vom Liceo musicale in Bologna, Vernarecci's Werk über das gleiche Thema (Bologna 1882), Dr. Emil Vogels zweibändige Bibliothek der gedruckten, weltlichen Vokalmusik Italiens (Berlin 1892), besonders 2. Bd. S. 360 — 371, und dessen „Jahrb. der Bibl. Peters" von 1895, endlich Dr. H. Riemann's bibliographisch-typographische Studie: „Notenschrift und Notendruck" (Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier der Firma C. G. Röder in Leipzig. 1896).

[2]) Dieses Büchlein galt bis heute für verloren und Anton Schmid kennt es S. 160 a. a. O. nur aus der Bibliographie von Zapf und Veith. Dasselbe befindet sich jedoch in der Proske'schen Bibliothek dahier, sowie in der k. Universitäts-Bibliothek zu München (in letzterer muß es unter Bild gesucht werden). Eine kurze Beschreibung mag hier eingeschaltet sein, obwohl das Büchlein weder durch den musikalischen Inhalt noch durch typographische Ausstattung irgend welche Beachtung verdient. Der Titel lautet: „Stella musicæ. Iuuenibus, artisque eiusdem | adhuc nouellis. Vera propter principia | inde nancisconda edita."

Diesem Titel, der in drei fortlaufenden Zeilen mit den gotischen Typen jener Zeit (wie die Textschrift in Oeglins Melopoiæ von 1507) auf der ersten Seite zu lesen ist, folgt unmittelbar ein Saphicolon pium ad lectorem von drei Strophen im sapphischen Versmaß, unterzeichnet F. V. Bild. (Schmid setzt in Klammern Frater Vitus bei.) Auf der Rückseite des ersten Blattes liest man: Studiosis Iuuenibus piis lectoribus Salutem. Rudimentorum vera principia artis cuiuscunque primo addiscere quantæ sit utilitatis jam dudum percogitans, studiosi Iuuenes, haud sine animi perturbatione, tenera uestra uastis erroribus ingenia seduci eadem cum tam ex docentis quam audientis negligentia obmittuntur, limpidissime cognoui u. s. w. Dieses Vorwort enthält ein mit Wärme geschriebenes Lob der Musik, und schließt auf der ersten Seite des zweiten Blattes mit den Worten: „Valeas igitur in eo, qui scientiarum omnium et auctor et largitor existit." Dann folgen ohne Paginierung die restigen 7 Blätter von Bogen a, Bogen b mit 8 Blättern und von Bogen c 6 Blätter. Auf der Vorderseite des letzten Blattes ist zu lesen: Completus foeliterque (sic) finitus est liber hic ingeni osos per chalchographos (!) Erhardum oglin Ieoriumque (!) | nadler, ciues Augustenses, dnice incarnationis | anno 1508 vicesimonono die Marcii. | Distichon ad lectorem | Foelicem lector finem nunc conspice

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das Liederbuch von 1512 ist der dritte Druck Oeglins und enthält 49 geistliche und weltliche Gesänge ohne Autorangabe (darunter 6 lateinische). Für 5 Nummern des Liederbuches ist Paul Hoffheimer als Komponist festgestellt, für je zwei Heinr. Isaak und Adam Rener, für je eine Machinger und Senfl Ludwig.

Vor mir liegt die von Jul. Joseph Maier bereits im Jahre 1857/58 nach dem auf der Königl. Hof- und Staats-Bibliothek in München befindlichen Originaldruck hergestellte Partitur, welche der Neuausgabe von 1880 zu grunde gelegt worden ist. Eitner bemerkt a. a. O.: „Die Gedichte, welche sich in Oeglins Druckwerk nur im Tenorbuch befinden, und zwar am Ende jedes Tonsatzes, während unter den Noten nur die Anfangsworte stehen, wurden in vergleichenden Lesearten gesammelt und bereits im Jahre 1858 auf Anregung des Herrn J. J. Maier von dem jüngst verstorbenen Dr. Alex. J. Vollmer, geb. 1803, gest. 1877 in München, hergestellt.“ [1])

Unter den Persönlichkeiten nun, welche sich auf Anregung Maiers (siehe dessen Biographie im Kirchenm. Jahrb. 1891 S. 99) mit den Texten des Oeglin'schen Liederbuches beschäftigt haben, befand sich auch dessen Studiengenosse und Landsmann — beide sind in Karlsruhe geboren — der so berühmte Dichter Joseph Viktor von Scheffel. Eine der wertvollsten Handschriften der Bibliothek Maiers, welche ich durch Ankauf für die hiesige K. M. Sch. erworben habe, bildet wohl das **Autograph Scheffels** (Heft in Kleinfolio, 49 Seiten) in welchem die sämtlichen Texte, mit Ausnahme von Nr. 1 und 2, welche Maier selbst aus Uhlands Volksliedern und aus Hoffmann von Fallersleben kopiert hat, von der Hand Scheffels aus dem Tenorbüchlein Oeglins der Münchener Bibliothek enthalten sind. Eine spätere Hand, vielleicht die von Vollmer, hat einzelne Korrekturen in der Schreibweise vorgenommen.

Von besonderem Interesse ist die fünfzehn Seiten umfassende Einleitung Scheffels, welche hier mit unwesentlichen, durch ... angegebenen Auslassungen, abgedruckt werden soll, da sie nicht nur einen wertvollen Beitrag zu des deutschen Dichters literarischer Thätigkeit liefert, sondern auch für die Beurteilung des Inhaltes und Werkes vom Oeglin'schen Liederbuche nicht ohne Bedeutung ist.

Scheffel schrieb aus Donaueschingen, wo er 1858—59 als Bibliothekar des Fürsten Egon von Fürstenberg weilte, an seinen alten Schulfreund in München mit rüstiger Handschrift und schalkhaftem Humor wie folgt:

Donaueschingen, 18. Mai 1858.

Lieber Meister Julius!

Eurem Wunsch willfahrend, habe ich die deutschen Texte aus Oeglins Liederbuch von 1512 abgeschrieben und sende Euch hiemit das alte Tenorbüchlein, Eure Par-

---

libri | Et superis gratus sis memor atque mei | F. V. Bild.

Den Inhalt bilden: Cap. I., de musice diffinitione inventore usque divisione. Cap. II. de clavibus. Cap. III. de uocibus. Cap. IV. de cantu et clavibus ejus. Cap. V. de mutationibus. Cap. VI. de modis (Intervallenlehre). Cap. VII. de tonis. (Die 8 Töne und ton. peregrin.) — also kaum so viel als der sogenannte Cantorinus Romanus, welcher dem Sacerdotale Romanum angefügt zu werden pflegte, ausweist. Die Musiktypen sind unschöne, auf 4 unregelmäßigen Linien und mit äußerst primitiven Choralnoten in Hufnagelschrift dargestellte Holzschnitte, so daß im Vergleich mit den Drucken Oeglins von 1507 und 1512 an dessen Mitwirkung gezweifelt werden könnte, wenn sein Name nicht ausdrücklich, freilich neben dem Kollegen Georg Nadler, aufgezeichnet wäre. Aus dieser Beobachtung folgt, daß die Erfindung Oeglins nur für Mensuralmusik Anwendung fand; wahrscheinlich haben die Drucke Petrucci's, die von Venedig her schon seit 1501 in Augsburg bekannt sein konnten, den ingeniosus chalchographus oglin zur Nachahmung angeeifert.

[1]) Über seine eigene Redaktionsthätigkeit bemerkt Eitner: „Dem Unterzeichneten fiel es zu, auf Grund dieses vorzüglichen Quellenmaterials die Tonsätze zu redigieren, die beste Lesart zu wählen und die im Original vorhandenen Fehler zu verbessern; unter die besten Tonsätze einen Klavierauszug zu legen, um den Dilettanten Gelegenheit zu geben, das Beste dieser Zeit kennen zu lernen, den Text unter die Noten zu stellen und die Texte in die Orthographie umzuschreiben, die Uhland und andere aufgestellt haben. Die schwierigste Aufgabe hiebei war die Unterlegung des Textes, denn ohne jegliche Angabe mußte sie wie aus Nichts geschaffen werden. Eine große Hilfe gewährte allerdings dabei der Tenor, da hier Text und Melodie sich am natürlichsten zu einander fügen, und da die Tonsätze sich oft imitatorisch an den Tenor anschmiegen, so ist der Umriß schon dadurch bestimmt. Schwieriger ist es, wenn die Stimmen ununterbrochen ohne Abschluß, was besonders in der Altstimme öfter geschieht, fortgehen und sich ein Melisma an das andere anschließt. Dort ist es kaum möglich, ein befriedigendes Resultat zu erzielen und dort werden auch die Ansichten am weitesten auseinandergehen.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

titur des vierstimmigen Tonsatzes und meine Abschrift. Das Ganze ist aber hiemit noch nicht druckfertig, denn zu meinem Leidwesen sind noch etliche Textesstellen in grobunverständlichem Zustand und stehen wie wild Gestrüpp in den sonst nicht unanmuthigen Liedlein. Ich hab bei einigen eine Conjektur gewagt, bei anderen die Sache im Rohzustand gelassen, und wünsche nun, daß Ihr, mit Oeglins Tenorbüchlein und meiner Abschrift in der Hand, eine genaue Revision vornehmet, Euch bei den betreffenden Stellen, die ich mit Fragezeichen und Anmerkungen notiert habe, eine sachdienliche Ansicht bildet und mir dieselbe mittheilet. Bei solchen Dingen sieht der Eine oft vor lauter Bäumen den Wald nicht und der Zweite merkt auf den ersten Blick, was Noth thut. Da ich nie hartnäckige Philologie getrieben, und leider Gotts unser Einer schier mit weniger Müh einen lateinischen als einen altteutschen Text zu bereinigen im Stande, so ist ein gemeinsam Arbeiten sehr förderlich, zumal da Ihr vielleicht den musikalischen Gedanken als Schlüssel zum Verständniß des Wortes zu benutzen vermöget.

Zweitens müßten wir uns noch über etliche Puncte der „sogenannten" Orthografie verständigen. Es gibt nämlich deren einige, wo man, ohne der Sprache, der Schreibweise des XVI. Jahrhunderts und in specie dem Zustand der oeglinschen „wol corgierten" Orthografie zu nahe zu treten, es halten kann, wie der selige Pfarrer Raßmann mit seinem Vicar, nämlich wie man will.

Ich habe im Allgemeinen die Uhlandschen Grundsätze eingehalten, und insbesondere alle unnöthigen und zwecklosen Consonantenhäufungen getilgt, — mich auch nicht daran gestoßen, einmal pild, das andremal pilt zu schreiben, denn das ist — damaliger Orthografie gemäß, einerlei.

Die Belassung des h hat mir in zwei Fällen, nämlich beim Zeitwort „thun" und im Wort „sehntlich" Bedenken erregt. — Oeglin schreibt stets th, wir finds auch gewohnt und das nackte tun thut dem Auge weh. Deßhalb stimme ich für th, wir könnens aber auch ändern. In sehntlich habe ich, gegen Oeglin, das h eingeflickt, instinctive, weil mir das Wort ohne h verstümmelt und unverständlich vorkam. Weiß aber nicht, ob ich recht habe.

Für doppelt S werden wir festsetzen: in Mitte des Wortes bleibt stets ss, also „lassen", am Ende das, was ich mit ß bezeichnet, ſz; also „laß."

Den Artikel einer hab ich stets mit e geschrieben, dagegen kainer mit a, ebenso laid, schaiden, prait u. s. w.; es ist dies eine feine Nüance der Aussprache, die ein schwäbisch oberrheinisches Ohr recht gut fühlt.

Unentschieden — und noch nicht durch apodictischen Spruch erledigt, ist in meiner Schreibung das ie für den Tonlaut i geblieben. Darüber müssen wir uns einigen; soll es consequent durchgeführt werden, das e als Überfluß zu streichen, dann müssen wir überall „si" für sie, „dinen und dinst für dienen und dienst, — vil, schir, gir, zir, diser u. s. w. schreiben. Es lag mir allzeit in der Feder, aber si für sie kam mir vor wie ein gerupftes Huhn, und ich habe, mitleidig, das e meist belassen, andern Orts aber auch gestrichen und so bin ich selber, trotz meiner Purificationsversuche, ein Abbild des unsicher ortograf. Zustands der oeglin'schen Zeit geworden.

Entscheide dich hierüber und „corgir!"

Für den Druck ist jedenfalls vorzumerken, daß für eine Art von Fracturschrift, etwas gothischen Charakters, gesorgt werden muß, ganz in der Art des Cottaschen Satzes der Uhland'schen Volkslieder, und daß das o auf dem u in thun, zu u. s. w. ja nicht vergessen wird; dagegen statt e auf u, können wir jeweils $\overset{o}{u}$ setzen, hierüber weiß ich keine Regel.

Ich füge — nach dem frischen Eindruck, den ich durch das Abschreiben der Lieder gewonnen, noch einige Notizen bei, die du bei einer späteren Vorrede etwa einflechten magst.

Mancher, der Sinn hat für alte Kunst und Art, ist wohl schon da und dort in einer Gemäldegalerie vor einem Bild venetianischer oder deutscher Schule des XVI. Jahrhunderts, darauf emsig musicierende und singende Männlein und Fräulein in anmuthigen Gruppen abconterfeit sind, mit Wohlbehagen gestanden und hat den gemalten Abbildern frummer Vorfahren, die so andächtig ihr in pergament umgeschlagenes kleines Notenheft mit den 4 eckigen großen Noten in der Hand halten . . . seine culturgeschichtliche Ehrerbietung nicht versagt. Die Bilder dieser Art, meist Porträtstudie,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

führen in das Innere der bürgerlichen reichen Häuser und des städtischen gesellschaftlichen Tons von damals; — in Welschland wie in Deutschland war die Hausmusik ein Stück täglichen Lebens, erfreute sich einer emsigen Pflege, wenns auch vielleicht manchem der Sänger mehr darum zu thun war, dem mitsingenden „frawlein" das Notenheft zu halten, als durch Schmelz der eigenen Stimme sich auszuzeichnen. Es liegt ein Hauch von naiver Freude an der Musika und glücklichem Stillleben über solch einer Scenerie, den man im modernen Concert oder der Musik des Salons vergeblich wieder sucht.

„Es ist bräuchlich, bei allen frölichkeiten und kurzweil, frische teutsche Lieder zu singen, wodurch dann viel unnutz geschwätz und zutrinken verhindert werden," sagt ein Meister jener Zeit, der sichs zur Lebensaufgabe gemacht, einen „Ausbund guter alter und newer teutscher liedlein, einer rechten teutschen Art, auf allerlei Instrumenten zu brauchen," auszulesen. (G. Forster 1539.)

So nun ein gründlicher Mann aus unseren Tagen, deren nicht geringste Arbeit und Freude die ist, den Dingen der Vorzeit gründlich nachzuspüren, und verblichene Farben wieder aufzuhellen und verklungene Töne wieder neu erschallen zu lassen, die Frage stellen würde, welcherlei Art und Beschaffenheit Musik und Gesang bei beginnendem XVI. Jahrhundert, wo die Leute so frölich und kernvergnügt über ihren schmalen Notenheftlein saßen, gewesen, dem wäre zu antworten: Gehet auf die königliche Bücherei zu München und lasset Euch aus dem Schrank der musikalischen Kleinodien die Liederheftlein verabfolgen, darinnen Herr Erhart Oeglin von Augspurg 1512, Herr Peter Schoffer zu Mainz 1513 und Herr Arnt von Aich zu Cöln um 1519 ihre Sammlungen hübscher Lieder, wie man sie damals zu Discant, Alt, bass und tenor lustig sang, auch etwann mit „Flauten, Schwegeln und andern musical. Instrumentis" artig begleitete, in vierstimmigem Satze aufgezeichnet und gedruckt haben.

Die älteste und seltenste aber dieser Quellen, aus denen ein Verständniß des deutschen vierstimmigen Gesanges im XVI. Jahrhundert zu schöpfen, ist Erhart Oeglins „Gesangkbuech," und einem sachverständigem Mann wird etwann respectvoll zu Muth, wenn er das .... Exemplar des tenorheftes, auf dessen holzgeschnittenem Titelblatt eine sirene mit feuchtlockig wallendem Haupthaar den Wogen entsteigt, zu Handen nimmt, und in die schwerfälligen 4eckigen Noten und den ungefügen Text des näheren sich vertieft.

Hier wäre nun anzureihen: Motive der Herausgabe. Bedeutung und Stellung der oeglinschen Musik — im Verhältniß zu alter und moderner Musica. Über die muthmaßlichen Componisten. Critisches Verfahren in der Zusammenstellung der Partitur. — Orthografie 2c.[1])

Was nun den Inhalt der Erhart Oeglin'schen Liedertexte betrifft, so führt uns derselbe — in seiner allgemein ehrenhaften, wohlanständigen, haltungsvollen, freilich auch dann und wann etwas hölzernen Weise genau in das Denken, Fühlen, Dichten und Trachten der städtischen bürgerlichen — um nicht zu sagen, handelsmännischen Kreise ein, und läßt uns so ziemlich ahnen, welcherlei Art von Dichtung und Gesang damals im Saal des Augsburger Ratsherren oder auch beim ehrsamen Vorsteher eines Gewerkes seiner Hausehre und seinen Jungkfrawen Töchtern für wohlanständig und in Ehren erlaubt galt, sowie die Nichtaufnahme vieler schon damals im Schwung gehender kecker und üppiger Schlemmer-, Reiter- und Bulerliedlein beweist, daß jene dazumal noch als verbotene Frucht im wohleingehegten Lustgarten eines Gesangbuchs galten und sich auf fliegenden Blättern einsam aber von „pösen puben" allzeit gerne gesungen, durch die Welt schlagen mußten.

Etliche der mitgeteilten Lieder sind in herkömmlichen, durch künstlichen Strophenbau, sorgsam wiederkehrendes Klingklanggefüge und Häufung der Reime in enge Schranken eingefriedeten Tonart der Meistersänger verfaßt und beurkunden, eben in ihrer Präcision bei Handhabung der äußeren Form und verhältnißmäßigen Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt, das handwerksmäßige derer, die sie verfaßten, wie derer, die sich daran erfreuten; trotzdem daß in allen erdenklichen Variationen die Herzen „krachen, schreien und wueten". Sie sind gleichsam nach der Schablone gearbeitet, und erregen nicht allzuviel sehnende Theilnahme für das zarte A oder O oder W, oder die

[1]) Diesem Rate Scheffels ist in der Neuausgabe des Oeglinschen Druckes so ziemlich genügt. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in den Anfangsbuchstaben der Strophen verewigte schöne Christina, oder wie sie sonst heißt, die damals das Herz städtischer Knaben zu so ledern betrüblich aufseufzenden Reimflammen entzünden konnten.

In vielen anderen, und zumeist in den strophisch und rhythmisch einfacher gebauten Liedern aber bricht ein unverkennbarer Naturlaut durch, und ihr Inhalt ist aus der unversiegbaren Quelle aller echten Poesei, aus des Menschenherzens innerstem Erlebniß geschöpft, ein Aufschrei selbst empfundenen Jubels oder Elends, ein Stück bürgerliches Volkslied, das in seiner Einfachheit und Frische sich selbst genugsam erläutert. — Wer nimmt nicht Antheil an dem guten Jungen, der das Lied Nr. 13 gedichtet? Es ist wohl ein vollgültiges Dokument für die Geschichte der Seelenstimmung eines ehrbaren Jünglings des 16. Jahrhunderts nach empfangenem Korbe.

„Wer säch dich für ein solche an
Die schwürblen kan?"

Es muß ein schlimm Persönlein gewesen sein, diese „Warwara", der der verschmähte arme Teufel in den Anfangsbuchstaben der Strophen ein ewig Denkmal setzt, — alles falsch an ihr, selbst Schmuck und Kette.

„Wiewol ich hielt dich auch für frumb,
durch sechen umb
ward ich recht inn
deinr gschmitzten Sinn;
die ketten gelb
weist auf dich selb
wie frumb du bist,
dermass, gleichwie sie gülden ist."

Und wenn der unglückliche Verfasser von 13 in seinem Schmerz nicht auch der Verfasser von Nr. 24 ward, so muß es einem andern „armen Puben" just ebenso gegangen sein. Auch dies Lied mit seiner unverhaltenen Malice, seinem trotzigen Abzug von ihrem „langen Haar und kurzen Sinn", und seiner doch nur mühsam erzwungenen Resignation, ist gar echt und fein. Aber es ist auch ein schlecht Ding um empfangenen Korb und nothwendig werdende Abfahrt, und das Herz kracht im 16. wie in jedem Jahrhundert.

„Mein lieb und trew ich sparen wil
der ich mich unterwunden hab,
vor zeiten was ich auch im spil
jetz bin ich worden ganz schab ab.
ich hielts für gwiss,
so ich ermiss
hab ich weit fel geschossen.
kein schanz ich gwann,
muss bschechen lan,
der pock hat mich gestossen.
Das seind mir selzam possen!"

Wer, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird verkennen, wie sich in dem Lied Nr. 35, das niemand Anders als die schwerbekümmerte Frau oder Braut eines Handelsherrn gedichtet haben kann, ein Gemälde hausfräulichen Kummers und ins Glück herb einfallender Katastrophe offenbart, das mancher betrübten Dame heutiger haut finance, deren Ehegatte verschwunden oder dem Verschwinden nahe ist, wenigstens den Trost geben kann, daß auch ehe der credit mobilier erfunden war, „böse gschichten zugericht" und „Rent und Procent" verloren wurden?

Ob aber eine crinoline tragende Hausfrau heutzutag noch mit so innigem Flehruf an die Mutter Gottes, der Bedrängten Zuversicht, sich zu wenden im stande sein wird oder mag, ist hierorts nicht zu untersuchen.

Und damit nicht allein die jungen Knaben, denen Cupido Lieb mit laid gelohnt, unter den Sängern vertreten, steht als Nr. 41 auch gar ein rührend Klagelied einer Schönen, der „treu" mit „falsch" vergolten ward, und die „sich selbs ein Närrin nennen muß".

Wen wird — um auch den Frölichen ihr Recht zu gönnen, nicht der trotzig kecke Ton erfreuen, mit dem der Sänger von Nr. 30, siegessicher dem Nebenbuhler ein Hohnliedlein zusingt, und ihn spottvoll mahnt, abzulassen von „Ritterspil im rauhen Hag" und heimzureiten aus der Stechbahn? Es muß ein frohlich Landsknechtsherz gewesen sein, das für seinen Reim nöthigenfalls auch mit dem Schwert einzustehen bereit war, da es anhub zu singen:

Merk wie ichs main:
dein schrauf ist klain
und vil zu kurz.
erleid kain sturz —
spils wie du wilt, so bist du lurtsch.

Die drei Strophen des Liedes 36 haben sicherlich ihrem Verfasser auch manchen Schweißtropfen unter Türken und Heiden, manch Bedrängniß und Mühsal auf der damals noch nicht zu comfortabler Excursion gewordenen Pilgerfahrt zum heiligen Lande gekostet. Das Kloster der heil. Katharina auf dem Berg Sinai war das letzte Reiseziel muthiger Pilger, die mit dem Besuch Jerusalems und der palästin. Heiligthümer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ihrem Drang noch nicht genug — wer dort sein Wappenschild an der Heil. Jungfrau Grabkirche zu ewigem Gedächtniß aufgehängt hatte und mit heiler Haut zur Heimath zurückkehrte, konnte von Abenteuern erzählen. Aber mancher gute Gesell ließ seine Knochen bleichend im Wüstensand zurück. Wer die alten „Reisbücher" zum heiligen Land gelesen, versteht das fromme Lied des Pilgrims an sant Katerina, „die zu Synai begraben auf dem Berg do leit."

„O jungfraw rain
bedenk mich ain
der dich auch hat
umb hilf und gnad
dohin gesucht und dein begert". . . .

Und so wäre noch vieles namhaft zu machen, was sicherlich allen denen, die Herz und Ohr noch für den einfachen würzigen Kernton des deutschen Liedes empfänglich zu halten begnadet sind, nicht entgehen wird.

Möge der alte Erhart Oeglin, der in diesem neuen Gewande ins sang- und klangreiche deutsche Land hinauswandert, allen denen, die ihn zur Hand nehmen und etwann einen vierstimmigen Cantus nach seinen Sätzen erproben, ebensoviel heitere Stunden bereiten, als den Herausgebern, dem einen, da er die Partitur, dem andern, da er den alten Liedleintext druckfertig machte.

Ihr aber, lieber Meister Julius, dem ich vorliegende Zeilen zu beliebiger Verwendung in einer Vorrede, und zu etwaiger weiterer Auslassung zur Verfügung stelle, gehabt Euch wohl, und wenn Ihr in Eurem Musikstüblein zu München, wo nicht nur die Jurisprudentia, sondern auch viel klangvolle Mandolinen, Lauten und Guitarren am Nagel hängen, Euch an einer löblichen alten Musica und einem Glas süßen Münchener Bockes zu Ehren der grünen Maienzeit erfreuet, so gedenket auch meiner, der ich am Quell der Donau viel alte Bücher und Schriften hüte, und allzeit bin

Euer getreuer
Josephus Victor Scheffel.

Der verstorbene Jul. Jos. Maier hat ohne Zweifel, — wie aus den Korrekturen der Gedichte im Scheffelschen Autograph zu ersehen ist — die Textrevisionen seines Freundes als ungenügend angesehen und deshalb die endgiltige Revision der Lieder bei Oeglin einem Germanisten überlassen. Daß aber Scheffels Äußerungen der Öffentlichkeit nicht vorenthalten bleiben sollten, legte dieser selbst in seinem vertrauten Schreiben seinem Freunde nahe, und darum mögen sie nach fast vierzig Jahren erscheinen.

An geistlichen Liedern enthält die Oeglin'sche Sammlung nur vier mit deutschen Texten (Nr. 1, 2, 36, 40), unter denen Nr. 1 als eines der ältesten Prozessionslieder zu gelten hat, dessen Text bei Uhland 316 und bei F. M. Böhme (altdeutsches Liederbuch) Nr. 591 auch mit Melodie (aus dem Tenor des Oeglindruckes) zu lesen ist. Der Text von Nr. 2 „Hilf, frau von Ach!" steht auch bei Hoffmann von Fallersleben „Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeiten" 1854 S. 463.

Eitner bezeichnet fälschlich in der Neuauflage von 1880 die Nummern 35 und 36 als „Marien-Lieder". Nr. 35 aber enthält nur in der ersten Verszeile die Worte: „O mutter gots, mein zuversicht," im übrigen schildert es den Jammer einer in unglücklicher Ehe lebenden Frau. Nr. 36 jedoch ist zu Ehren der heiligen Katharina von Alexandrien verfaßt, deren Leib im Sinaikloster ruht, wohin auch viele Pilger des Abendlandes zogen.

Beide Punkte hat Scheffel schon im Jahre 1858 richtig bemerkt.

Nr. 40 ist ein Lob des Freitags:

„Gegrüsst seist, hochzeitlicher tag!
nach schriften sag
gross sach an dir sein gschehen.
Wir wurden an dem Freitag gsund
tödlicher wund
im lob darum vergehen![1])

Der Dichter verlegt nicht nur den Opfertod Christi, sondern auch den Gruß Gabriels (Mariä Verkündigung), die Vertreibung Adams aus dem Paradies, Abels-, Melchisedechs- und Abrahams-Opfer, die Enthauptung des heil. Johannes, die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, den Tod des hl. Apostels Jakobus auf einen Freitag, und ist der Ansicht, daß auch der jüngste Tag auf einen solchen fallen werde. Der fünfstrophige Gesang schließt mit den Worten:

„So al solch gschicht ligen am schein
mus billig sein
Den Freitag hoch zu eren.
Darumb besunder sollen wir
mit ganzer gir
sein lob mit andacht meren,

[1]) D. h. wir wollen ihn deshalb festlich begehen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Den Schluß der Oeglin'schen Sammlung bildet die zweiteilige Antiphon „Virgo Dei genitrix“[1]) in welcher durch Eitner in Betreff der Textunterlage, mehr noch als in der ganzen übrigen Ausgabe, bedauerliche Willkürlichkeiten verübt worden sind. Der Unterzeichnete will nicht eine Kritik über die Neuausgabe von Oeglin's Liederbuch schreiben; die Frage jedoch kann er nicht unterdrücken: „Worin das mystische Halbdunkel des kirchlichen Ritus im fünfzehnten Jahrhundert“ bestehen soll, von welchem Eitner im Vorwort spricht.

Nr. 45 „Virgo mater ecclesiæ“ und 47 „Paranymphus salutat virginem“ sind Lobpreisungen der Gottesmutter. Nr. 46 ist über den liturgischen Text des Responsoriums Spem in alium (drittes Responsorium der ersten Nokturn vom fünften Sonntag im September) geschrieben.[2]) Die letzte Nummer Nisi tu Domine servabis nos, in vanum vigilant oculi nostri, ist freie Paraphrase aus Worten der heiligen Schrift.

Unter den 49 Nummern des Oeglindruckes von 1512 sind demnach mit deutschen Texten vier, mit lateinischen sechs Gesänge geistlichen Inhalts (darunter zwei deutsche und vier lateinische zu Ehren der Muttergottes). Die übrigen 39, (darunter das lateinische Fama malum aus Virgils Äneide) haben weltliche Texte.

Bei den trockenen Studien über Sprache und Tonsatz aus alter Zeit den Humor bewahren, dieselben mit einer gewissen Ehrerbietung behandeln, das Schöne als solches erkennen, und die Werke der Alten nicht mit dem modernen Maßstabe messen, auch nicht mitleidig auf sie herabblicken — hat J. V. von Scheffel verstanden; man nehme sich ein Beispiel daran!

Fr. Xav. Haberl.

[1]) Eitner schreibt Seite 27 der Neuausgabe (1880) von einem Hymnus de B. M. V. ad Laudes und verweist auf P. Gall. Morel. Ulysse Chevalier bringt in Poesie liturgique (Tournai 1894) richtiger die vier Distícha aus dem zwölften Jahrhundert unter den Hymnen zum Completorium. Bei Oeglin ist nur das erste Distichon, und zwar der Hexameter als I. pars, der Pentameter als II. pars komponiert. In dieser Form stehen die Worte im römischen Graduale als Versikel des Graduale „Benedicta et venerabilis es“ vom Commune B. M. V.

[2]) Palestrina komponierte im dritten Buch der Messen, XII. Bd. der Gesamtausgabe, eine vierstimmige Messe mit gleichem Titel, jedoch ganz verschiedenem musikalischem Thema.

Über Abraham Megerle,

Kapellmeister und Komponist,

zuletzt

Stiftskanonikus in Altötting.

Um ein zusammenhängendes Bild über den Stand der katholischen Kirchenmusik in Deutschland um die Mitte des 17. Jahrhunderts für die allgemeine Musikgeschichte ausarbeiten zu können, bedarf es noch vieler Vorstudien, die sich mit hervorragenden einzelnen Persönlichkeiten in Süddeutschland und Österreich, oder auch aus Gegenden, in denen die katholische Religion ungestört durch die Stürme und Revolutionen vor und nach dem dreißigjährigen Kriege fortbestand, zu beschäftigen haben.

Die Gestalten von Joh. Seb. Bach und G. Fr. Händel, beide 1685 geboren, ragen aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts so riesengroß empor, und sind durch die großartigen Biographien von Phil. Spitta (zwei Bände über Bach 1880) und Fr. Chrysanders (unvollendetes) Werk über Händel in eine Beleuchtung gerückt worden, durch deren Glanz manche Schriftsteller sich abhalten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ließen, auch den kleineren Sternen jener Zeit, am wenigsten den kathol. Komponisten des 17. Jahrhunderts in Deutschland, nachzuforschen.

Einstweilen gewinnt man den Eindruck, daß die katholischen Komponisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ziemlich unvollkommen nachahmten, was die italienischen Kollegen in der ersten Hälfte des genannten Säkulums vorgemacht hatten. Soweit nicht, wie das an den katholischen Höfen in München, Wien, Dresden u. s. w. der Fall war, eingewanderte Italiener persönlich den Dirigentenstab führten und durch Kirchenkonzerte, die sich von den weltlichen Musikaufführungen und den theatralischen Werken höchstens durch einen langweiligeren, nicht aber künstlerisch besseren Stil unterschieden, den Geschmack und Sinn für wirkliche Kirchenmusik immer mehr verdarben, hatten die Kantoren und Kapellmeister kleinerer Städte und Orte mit dem Mangel an Sängern zu kämpfen, und sahen sich oft genötigt, zu jenen Mitteln zu greifen, welche Viadana in Italien und der Würzburger Organist Kaspar Vincentius für Orlando's Magnum opus angewendet hatten, — nämlich die etwa fehlenden Sänger durch die Orgel oder durch Instrumente zu ersetzen. Kompositorische Studien hatten diese Männer in Klöstern, an Kathedral- und Stiftskirchen in ausreichender Weise gemacht; auch ihre allgemeine Bildung war eine gute gewesen; denn sie hatten als Priester oder in den Kloster- und Kathedralschulen ihre Studien gemacht und neben ihrem Musikberufe genügende humanistische oder akademische Bildung genossen.

Einer von diesen Meistern nun, deren Schaffen und Wirken bis heute nur in geringem Maße gewürdiget werden konnte, ist Abraham Megerle. J. G. Walther kennt ihn im musikalischen Lexikon (1732) als erzbischöflichen Kapellmeister in Salzburg und erwähnt nur ein dreibändiges Werk Ara musica aus dem Jahre 1647. E. L. Gerber nimmt diese Notiz aus Walther herüber, setzt aber aus der lateinischen Unterschrift eines Porträts von Megerle noch bei, daß dieser zu Wasserburg in Bayern geboren, musurgus nostri ævi celeberrimus, auch Kapellmeister zu Konstanz, zu Salzburg, ebenda Kanonikus der Kollegiatkirche B. M. V. ad nives gewesen sei, vom Kaiser Ferdinand geadelt und zum Kanonikus an der Kollegiatkirche in Altötting befördert worden sei.[1])

In neuerer Zeit (zuerst vor 43 Jahren) ist nicht durch Musikforscher, sondern durch Lokalhistoriker mehr Licht über das Leben und Wirken von A. M. verbreitet worden; nachfolgende Zeilen sollen das gewonnene Material teils zusammenfassen, teils ergänzen und berichtigen, ohne auf eine erschöpfende Darstellung, besonders der kompositorischen Thätigkeit Megerles, Anspruch machen zu wollen.

Th. G. v. Karajan veröffentlichte 1867 (Wien, Karl Gerold Sohn) eine Monographie über „Abraham a sancta Clara", den berühmten Wiener Hofprediger, geb. 1644, gest. 1. Dezember 1709, in welcher S. 18 bis 27 von Abraham Megerle, „dem berühmten Musiker"; als Bruder des Vaters von Abraham a sancta Clara die Rede ist. Als Quelle werden M. von Deutingers „Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising" (München 1854, 8. Band S. 426—437) wiederholt zitiert. Die beste Quelle, welche auch von Deutinger benützt hat, bleibt jedoch das seltene Büchlein, welches Abraham Megerle einige Jahre vor seinem Tode, gleichsam als Testament, auf seine Kosten ohne Angabe einer Jahreszahl drucken ließ.[2])

Der Titel desselben lautet:

---

[1]) Fetis exzerpiert nur Walther, setzt aber fälschlich Saint-Marc ad nives statt S. Maria.

[2]) Der Unterzeichnete erhielt durch die Güte von Fr. Cyriakus, Ord. Capuc. zu Altötting, ein gut erhaltenes Exemplar (nur S. 13 und 14 fehlen) dieser höchst interessanten Druckschrift und läßt Titel und mehrere Blätter derselben nach dem Original abdrucken. Nach dem Worte Adornatum steht das Porträt Megerle's in der Stiftskanonikustracht jener Zeit. Die Worte „Natus 1609 die 9. Februar" sind in Kupferstich vollständig links unter dem Porträt zu lesen; rechts davon steht nur „Obijt 16 . . die . . In dem vorliegenden Exemplar, das den handschriftlichen Eintrag enthält „Ad Bibl. PP. Franciscan. veteris Octingæ" ist mit Bleistift 72 und als Todestag 29. May von späterer Hand eingetragen. Die Jahrzahl 1672 findet sich auch in dem Epitaphium, das S. 49 und 50 des genannten Büchleins steht, während in dem für Konstanz bestimmten Epitaphium 1668 zu lesen ist. Siehe die Facsimile's und dazu die Abbildung des noch heute in Altötting vorhandenen Grabsteines von Abraham Megerle, dessen Photographie die Red. ebenfalls der freundlichen Sorge von Fr. Cyriakus verdankt. Lösung dieser drei verschiedenen Daten über das Todesjahr wird am Schlusse dieses Artikels versucht werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

SPECVLVM MVSICO-

Mortuale. | Elegantibus Rhythmis Devotisque precationibus adornatum.

Ab Ad.dum Rev.do Nob.li ac Clariss.mo Domino | Abrahamo Megerle, etc. | Ejusdémque sumptibus in lucem editum. | Cum facultate Superiorum. | Anno et die: qua valedixit Mundo.

In lateiniſcher Sprache wendet ſich Megerle unter Angabe all ſeiner Titel und früheren Stellungen an den Fürſten Albert Sigismund, Biſchof von Freiſing und Regensburg, an den Dekan des Stiftskapitels Altötting und Rat des Kurfürſten Ferdinand Maria von Bayern, Achatius Viertel, ſowie an ſeine Kollegen im Stiftskapitel, alle gleichſam aus dem Grabe apoſtrophierend:

(Rückſeite des T.-Bl.):

Specvlvm Mvsico-Mortuale. Quod Ad.dum Rev.dus Nobilis ac Clariss.mus Dominus Abrahamus Megerle, olim Constantiensis Ecclesiæ Cathedral. Dein. Salisburgensis Eccles. Archiepiscopalis, Capellæ Magister; ibidémque B. M. V. ad Nives Canonicus; tandem etiam insignis, ac pervetustæ Electoral. Eccl. Collegiatæ Vet. Oettingæ Canonicus et Scholasticus, S. R. E. Protonotarius, et Notarius Publ. Jur. Apostolicus. Domum æternitatis ingressurus, rebúsque fluxis, ac caducis, postremum Valedicturus: Amoris honorísque ergo Dicat, Dedicat, consecrátque.

(Vorderſeite des T.-Bl.):

Imprimis. Ser.mo et Rever.mo Principi ac Domino, Domino Alberto Sigismvndo Episcopo Frisingen. et Ratisponensi, utriusque Bavariæ et Palatin. Superioris Duci, Com. Palatino Rheni; Landgravio Leuchtenbergensi, Præposito Constant. et Oettingano, etc. Domino suo Clementissimo.

Rev.mo Nobili et Clariss.mo Domino, D. Achatio Viertl, SS. Theol. Doctori, Serenissimi Electoris Bavariæ Ferdinandi Mariæ, etc. à Consilijs Salisburg. Metropolit. ac Passaviens. Eccles. Cathedral. Consistorial etc., Collegiatæ Eccles. Vet. Oetting. Decano ac Vice-Præposito, etc.

Ad.dum RR.dis Nobilibus Clariss.mis ac Doctiss.mis Dominis, D. Canonicis, ac Collegis suis Capitularibus colendissimis, etc.

(Iſt als S. 2 bezeichnet; ſollte S. 4 ſein.)

Apostrophe. Ex Tumba Abrahami Megerle, suos Concapitulares ac Confratres alloquentis. Vos, ego, Chara Deo sacratáque capita, perpaucis alloquor, ac ad Tumbam meam gradum paulisper sistere, jubeo. Ad metam Vitæ, quam post tot lustra anhelus attigi, Vos quoque celeri pede properatis. Res mira! dum sedetur, vel statur, simul et curritur. Tumbam quid meam curiosius aspicis viator? Si heû conditum nosse cupis, nomen inscriptum, atro charactere, legito, scilicet jam pausans heû jacet, Abrahamus ille Megerle, notis suis Musicis per Orbem quondam notissimus; musurgus ille in Aulis Principum famosissimus. Qui quondam Tympanis ac tubis epinicion canere, in terris solitus, nunc ad astra evectus, Jo triumphe canens, peritura mundi gaudia ex alto Olympo despicit; inter Chor-aulas cælestes, Chorâgum agit, præmium sui laboris in arte musica olim præstiti recepturus. Valete interim, itáque vivite, ut vixisse Vos olim non pœniteat; æternitatis Domum, feliciter sum ingressus. Vos omnes, seriùs aut citius sequemini. Quando? incertum est. Certum verò vos secuturos; Statu-

Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tum enim omnibus hominibus semel mori. Infidæ ne fidite Parcæ, citius abrumpit filum Lachesis, quam, autumas. Mors quippe senes, ut vetus habet Verbum, à fronte aggreditur, à tergo verò Juvenes; Hospes plerúmque inexspectatus adest. Velis, nolis; vasa tibi colligere, necesse est. Si sapis, Vigila. Cæterum superest, ut eas, quas debeo, agam gratias, pro ijs, mihi exhibitis, honoribus, atque beneficijs, quæ non rarò fui expertus.

Ac imprimis Tibi Rev.me ac Sereniss.me Princeps Alberte Sigismvnde; Præposite Ecclesiæ nostræ Collegiatæ Dignissime, qui ex gremio nostri Capituli me unum dignum censuisti, qui mandatarium tuum ageret, ac in tuâ absentiâ, Possessionem cum suo jure, ac Jurisdictione Oettinganæ Præposituræ, præsentibus variorum Principum Legatis, sollemnissimo ritu, vix unquam hîc loci spectato, caperet. Quo factum, ut Tibi Rev.me ac Serenis.me (4. S.) Princeps, etc. æternum devinctus permanerem in cælis, qui meam sepulturam in nostra Collegiata Ecclesia absque meis sumptibus in vita concessisti.

Pares quoque Vobis Ad.dum RR.dis Nobilibus et Clariss.mis DD.nis Confratribus ac concapitularibus meis amandissimis observandissimisque ago gratias; qui me per tot annos, inter Vos conversantem, tantâ cum benevolentiæ amorísque significatione amplexi estis; nec dedignati, in expedientis gravissimis negotijs, excipiendísque Principum personis, huc adventantibus, uti mea exiguâ operâ. Taceo multa alia insignis benevolentiæ in me argumenta, quæ grato animo remuneraturus, hoc Vobis Musico-Mortuale Speculum, æternum mei memnosynon, relinquo ac submississimè offero, simul ac, quam mihi, felicem beatámque æternitatem, gratulor, Vobis omnibus ac singulis ex animo apprecor, Valete meísque manibus, Vestris precibus ac sacrificijs favete.

Mit einer Redseligkeit, die heutzutage Anstoß erregen würde, spricht A. M. sowohl im lateinischen als im folgenden deutschen Text von seinen Erlebnissen, Werken und Thaten; man muß sich jedoch an die ähnliche Ausdrucksweise Salomons erinnern, welcher nach Aufzählung all der Genüsse und Großthaten seines Lebens das Vanitas vanitatum beifügt. Nach diesem Vorbild muß der ganze Inhalt des Speculum musico — mortuale beurteilt werden. A. M. meldet wörtlich:

(S. 5) Speculum Musico-Mortuale. Das ist: Musicalischer-Todtenspiegel Abrahami Megerle, Weyland deß vralten vnd weitberühmbten Chor-Stiffts zu Alten-Oettingen / in Vnderlands Bayrn gewesten Chorherrn vnd Scholastici; S. R. E. Protonotarij vnd Notarij Jur: Publici Apostolici, etc. Mit Geistreichen Reimen vnnd andächtigen Gebetten / auch mit schönen geistreichen Sprüchen der H. Schrifft gezieret. Allen Gottliebenden Seelen / vor seinem letzten Hintritt zu einem freundlichen Valete hinterlassen / und verehrt / darbey Seiner in bester Form jederzeit mit Andacht zu gedencken.

Letztes Urlaub / von der Hoch-Ehrwürdig: in Gott Geistlich-Edl vnd andächtigen Frauen / Frauen Maria Margaretha Paschgin deß Lobl. Gottshauß vnd verschlossenen Closters / vnser L. Frawen der Mutter (S. 6) der H. Hoffnung bey St. Catharina Zofingen genannt / Prediger Ordens / ꝛc. Wolwürdigen Fraw Mutter Priorin / ꝛc. Deßgleichen auch von der Wol-Ehrwürdigen Frawen Mutter Suppriorin, Dominica Weldingerin / Dann auch von dem Lobl. Wol-Ehrwürdigen anwesenden Convent / als meinen allzeit in Christo geliebt: Hoch- vnd vilgeehrten Frawen / vnd außerwöhlten Kindern GOttes / als meinen Geistlichen Frawen Töchtern / ꝛc. neben andern lieben Geist: vnd Weltlichen Befreundten.

Wolan ich rayse dahin / auff dem Weeg der Ewigkeit / mit höchsten Frewden / zu der ewigen Seeligkeit. Behüte Euch GOtt vnd Maria / die stehe vns bey in vnserm letzten End vnd Streit.

Im fahl / daß ich vnderwegs wurd auffgehalten / wider all mein verhoffen / so kommet mir zeitlich zu hülff / mit ewerm eyfrigen Gebett / vnd Bußwercken; befürdert die tausent von mir im Testament anbefohlne Messen / neben andern Gottsdiensten / so ich in Lebszeiten gestifft / vnnd von ewerem Gnädigisten Fürsten vnd Herrn / Herrn Ordinario, auff ewige Weltzeiten / mit Brieff vnd Sigel seynd bekräfftiget; vnd was ich sonst begert zuhalten / daß man demselben fleissig nachkomme / vnnd werckstellig mache. Legt mein Verlassenschafft wol an / so werden sie Glück / Heyl vnnd Segen haben / (S. 7) zu Seel vnd Leib. Sie wollen sich würdigen der jenigen Instruction, so sie von mir in der Music empfangen / dardurch die gewohnliche Gottsdienst noch bey Lebzeiten / der Wol Ehrwürdigen ain vnd viertzig Jährigen Fraw Mutter Priorin Maria Magdalena Blumen-Eggerin seel. Gedächtnuß / über diemassen geziert worden / darzu nit wenig verhilfflich gewesen / Ihr Hochwürd vnd Gnaden Herr Graf Carl Fugger / derselben Zeit zu Costantz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Thumbherr / vnd nachgehends Thumbdechant zu Saltzburg / ein inbrünstiger Liebhaber der Music / in deme er ein köstliches doppletes Regal / vnnd ein ganzes Stimmwerck der besten Violen her geschenkt / ꝛc.

Befilch mit gleichfalls dem würdigen Convent bey St. Maria der Englen Capuccinnerinen / im Dockenburgischen Gericht / dero Vorsteherin ware die Hochehrwürdige Fraw Mutter Maria Catharina Gottseel. angedenckens / ꝛc. bey welchen vilmehr die Gnad deß H. Geists / als mein Vnterricht / in der Music sovil gewürckt / daß sie innerhalb drey Wochen / in ihrer Kirchen ein verwunderliche Music haben mögen anstellen;

Nitweniger befilch ich mich denen Gottseeligen Frawen im Closter der Statt Will in Turgey. Wie dann auch denen Hochgeehrten Frawen bey St. Peter in Costantz; vnd ausserhalb / der Gnädigen (S. 8) Frawen zu Münsterling. Deßgleichen dem Freyadelichen Fürstl. Stifft in Lindaw: Es werden auch ihres vnwürdigen Lehrmaisters ingedenck seyn / die Gnädige Fraw Pröbstin Maria Francisca / sambt Ihrem Hochadelichen Stifft-Freylein zu Yntzkhofen / nitweniger die zwey Löbl. Frawen Clöster in München / allwo mein in Christo vilgeliebte Fraw Baaß Johanna Greckin / in dem Ridlerischen Closter Chor-Fraw. Deren in Bayrn noch mehr / als Seeligen-Thal / bey Landshuet / ꝛc. Frawen Chiemsee / ꝛc. Alten Hohenaw / ꝛc. vnd Reitberg / ꝛc.

Allhie soll nit mit Stillschweigen vmbgangen werden / das hochansehenliche Closter vnd Gnädige Fraw Abbtissin sambt dero zugethanen Hochlobl. Convent auff dem Nonnberg in Saltzburg / denen ich vil vnd offt durch das Jahr mit meinen vnderhabenden Hochfürstl. Capellknaben gedient / zugeschweigen / daß sie mein wenigste Composition, vnd völlige Hochfürstl. Music zu gewissen Zeiten in ihrem schönen Stifft vnd Gottshauß angehört.

Dann auch das Lobl. Stifft vnd Frawen-Closter Nidernburg in Passaw.

Item soll nicht in Vergessenheit kommen / das hochberühmbte Gottshauß vnd Stifft der Hoch-Adelichen Frawen / Frawen Canonissen bey St. (S. 9) Jacob in der Kayserl. Residentz-Statt Wienn / dero vortreffliche ja Fürstl. Music / Ich Anno 1650 mit verwunderung angehört.

So mueß ich auch nit vergessen deß Löbl. Closters zu Schwatz in Tyrol / S. Augustins Ordens / bei St. Martin / ꝛc. allwo auch ein Scholarin von mir gottseelig abgeschyden.

Von Schwatz komme ich nach der Statt Hall im Ynthal zu denn hochadelichen Freylen deß Königlichen Stiffts / in dessen würdigen Gottshauß an dem Tag / als beede Löbl. Teutsch vnd Lateinische Bruderschafften / Jährlich mit ansehenlicher Procession von Insprug zu vnser lieben Frawen nach Mils Wallfarhten / ich derselben Zeit noch ein Inspruggerischer Student ein solche Music oben bey der Orgl vnd Regal anstellete / so mit ihrer kunstreichen Lieblichkeit / aller anwesenden Geist; vnnd Weltlichen Zuhörern Hertzen dermassen durchtrungen / vnnd zur Andacht bewegt / daß Ihr Hochwürd vnd Gnaden / die Fraw Oberstin erwehntes Königl. Stiffts mich schon dermalen / als noch einen Scholarn vnd gewesten Ertzhertzogischen Capellknaben zu ihrem zukünfftigen Capellmaistern destiniert, vnnd erkiesen / wann ich anderst vorhabens den Priesterlichen Stand anzutretten; habe mich also billich zugetröstet dero auch nach meinem (S. 10) Hintritt gnädigen vnnd trostreichen angedenckens.

Ich komme nunmehr von Hall auff Insprug in die Ertzfürstl. Residentz-Statt / in dero ich zuforderst / mein Schuldigkeit ablegen mueß bei der Ertzherzogin Frawen / Frawen Anna Juliana / Gebornen Hertzogin zu Mantua Hochseel. Gedächtnuß / welche den dritten Augusti Anno 1621 mit grossem rueff der Heyligkeit / die Welt gesegnet / wie dann Ihr vnverwesener Leib in dem Closter vnnd Reglhauß der Serviten oder vnser lieben Frawen Dienerin / dessen hochermelte Ertzhertzogin Anna Juliana Stifterin ware / noch heutiges Tags zusehen / allwo ich bey disem Ertzfürstl. Closter als Capellknab vier Jahr vor Ihrem seeligen End zugebracht / nach dero seeligisten Ableiben / bin ich der Hof-Music Ertzhertzogs Leopoldi / ꝛc. einverleibt worden / nach dessen frühezeitigen / dem gantzen Land sehr betrübten Hintritt / habe ich in herob versperrten Ertzfürstl. Frawen-Closter / fünff angehende Chor-Frawen / über die drey Jahrlang in der Music instruiert, welche sambt andern ihren Mit-Schwestern vnd Chorfrawen zu solcher perfection in der Music gelangt / sonderlich in den Musicalischen Instrumenten, daß nit vnbillich ihr Music für ein Kayserl. Music zuhalten ware / darob sich (S. 11) nit allein die Ertzfürstl. Music: vnd Virtuosi vnderschidlichen Nationen auff das höchst darüber verwundert / sonder auch Herr Capellmeister Herr Johann Stadlmayr selbst (aller Componisten ewige Zier vnnd Ehr) ihrer Music offt vnd vil zugehört / vnd gleichsamb ein newen frischen Geist vnnd antrib dardurch bekommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dise bißhero angedeute / wie dann auch alle andere Geist- vnd Weltliche Personen / selbige weitläuffig allhie mit verdruß deß Lesers beyzubringen / Ich rathsamb vnderlasse / mit denen ich in meinen Lebzeiten bekandt / meiner theils geschribenen / theils gedruckten Compositionen halber / sie seyen gleich meine Blutsfreundt / oder sonst meine liebreiche Gutgönner / will ich gantz freundlich gebetten vnnd ersucht haben / Sie wollen meiner Seelen günstig vnd liebreich in ihrem eyfrigen Gebett / vnd andern verdienstlichen vnd tugendsamen Wercken immerzu gedencken / Hingegen mich verobligier / solches trewhertziges angedencken / so balden ich deß Göttlichen Antlitz / vnnd himmlischen Frewden werde genieſſen / nach Schuldigkeit zu vergelten.

Behüt Euch GOtt alle meine geliebte Befreundte Geist- vnnd Weltliche / danket dem lieben GOtt der euch durch mich sovil guts hat lassen zukommen / Er wolle euch noch ferners an Leib vnnd Seel (S. 12) gesegnen / auff daß ihr euch endlich mit mir möget erfrewen / mit allen Außerwöhlten / Amen.

Neben disem aber hinterlasse ich allen meinen in Gott geliebten Brüdern vnd Schwestern / zu einem freundlichen Valete gegenwärtigen Musicalischen Todtenspiegel / mit dreyzehen Kupferstich / Teutsch vnd Lateinisch; daß sie desto bequemer / so wol meiner / als ihrer selbsten in das künfftig mögen gedencken / sich darinn wolbedächtlich spieglen / die Eytelkeit der irrdischen Dingen / vnd zergänglichen Frewden wol behertzigen / vnnd was reiffers betrachten / auff daß sie von grund ihres Hertzens / mit dem allerweisisten König Salomon zeitlich vor ihrem letzten End mögen auffschreyen: Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas.

Wer könnte dem innig frommen, emsigen, in christlicher Liebe und naiver Anhänglichkeit all seine Erlebnisse erzählenden Manne zürnen, wenn er die herzigen tiefergreifenden Worte liest: „Behüt Euch GOtt alle meine geliebte Befreundte, Geist- und Weltliche u. s. w." Nach diesen Abschiedsworten beginnt A. Megerle eine im Stile jener Zeit gehaltene Erläuterung der dreizehn Bilder, von denen die letzten vier nach dem Original mitgeteilt werden sollen.

Zum siebenten und neunten Bilde bemerkt Megerle S. 21:

„Den sibenden Todtenkopf betreffend ist in dem ersten Eck zusehen | die Cartel | darauff das Requiem Quinque Vocum, ist componirt worden | welches auch 2. oder 5. Geigen hat adlibitum con 4. Rip. und 2. Concerten der Congregation B. M. V. von uns zu Altenötting hinterlassen; hinüber im andern Eck | ist das Offertorium 6. Vocum in einem Canzional ingrossirt, der hiesigen Stifftkirch bey Lebzeiten übergeben worden | mit dem Requiem A. 6. Vo. et ad plac. 2. ô 5. Vi. con. Rip. auch mit 2. Concerten. Es seynd auch noch 2. andere Requiem mit underschidlichen Instrumenten unnd Trombonis muttis, sambt mancherley Conzerten, Will da nit melden diejenige Compositionen | so ich in Lebszeiten gerichtet | pro exequjis, die ich selbsten persönlich mit obbemelten 4. Requiem und deren Concerten gschribner hinterlassen | wie es dz Missale und Rituale mit allen jhren Tonis und Responsorijs vorschreibt.

Ob dem neundten Todtenkopf hangen fünf Gloggen | in dem andern Stifftthurm | zu beyderseits aber sieht man das nit nur allein mit dem Faciletl | sondern der rechte Capellmaister ist | den Tact mit einem gantz silbern Stab gibt | wie zu Saltzburg gebräuchig.

Das letzte / so mein Kennspruch hat / dardurch alle meine Musicalische Compositiones zu verstehen / deren ich biß in die 2000 stuck hinterlassen / ohne die Schlagsachen / vnd Spartiturn, dabey auch nit genennet werden / die vilfältige Arcana Musica, auch Anagrammata, Logogryphi, Labyrinthi, Canones, Aenigmata Musica, ABC^{taria} Invocatio per nomina notarum, et aliæ plures picturæ Musicæ. Welche in einem grossen Quartbild / allwo Christus mit dem Creutz in der Glory / mit 5 Saulen umbgeben / darinn die 5. schmertzhaffte Geheimnussen / außwendig die 5. Buchstaben deß H. Namen JESVS im Feld stehend vor Altenötting; darunter alle meine getruckte vnd geschribne Musicalische Opera, auch andere Geistliche Bettbüchlein vnd Kupferstich benambset; auch in einem andern dergleichen grossen Bilde worin ebnermassen vnser L. Frau in der Glory mit den fünff Hauptkirchen zu Alten-Oetting vmbgeben / darauff die Buechstaben jedes Gotteshauß den H. Namen MARIAE machen / darunder alle Musicalische Instrumenten, die ich als neunzehen Jähriger Capellmaister gebraucht / knyend beyderseits demütigist auffopffere.

Zu jedem Bilde verfaßte A. M. gereimte Verse, sowie lateinische und deutsche Gebete. Als Beispiel seines Ideenganges sei die Erklärung zum zwölften (s. unten S. 81) Bilde hier abgedruckt:

„Der Wappen-Schilt | umgeben mit der Schrifft Notas fecisti mihi etc.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

WJst wissen | wer ich gewesen bin |
Besihe meine Wappen;
GOtt hat mir geben | als ein Gewinn
Der Music Doctor Kappen |
Vil hundert tausent Noten g'macht |
Darzu auch frölich g'sungen |
Die Weeg GOttes | dardurch betracht
Hat mir alls wol gelungen.

Gebett.

JCh dancke dir Allmächtiger ewiger barmhertziger GOtt | von grund meines Hertzen | daß du mir gnädiglich deinen Weeg bekandt gemacht hast | gibe gnädiglich | daß ich auff disem nit irre | sonder zu dem fürgesetzten Zill und Zweck der Ewigkeit lauffe; und wöllest alles was mich von deinen Weegen kan abwendig machen | gnädiglich verhüten. Wünsche von Hertzen | daß du durch sovil menschliche auf Erden | vnd Englische Zungen im Himmel | als alle Musicanten Noten gemacht vnd gesungen haben | mögest ewiglich gelobt und gepriesen werden. Durch Jesum Christum | Amen."

Nach S. 48 folgen drei unnummerierte Blätter mit zwei Grabschriften in lateinischer Sprache, die A. M. zweifellos selbst verfaßt hat. Er gibt genau an, welche Inschrift auf dem in die Wand eingelassenen Denkmal, und welche auf dem Grabe selbst angebracht werden solle; sein Leib solle in Altötting bleiben, sein Herz aber nach Konstanz geschickt werden.

(Vorderseite des unbezifferten Blattes nach S. 48:)

EPITAPHIVM.
In insigni Pervetusta, et Electorali Eccles. Colleg. erectum.
Huic Thecæ Gemmam, Viator
Mors inclusit.
Quæ sit, Lege, intellige.
Viva Sacerdotij Idæa est,
Admodum Reverendus, Nobilis et
Clarissimus Dominus
ABRAHAMVS
MEGERLE,
Wasserburgensis Bojus, Canonicus,
et Scholasticus Vet. Oetingæ,
S. R. E. Protonotarius et
Notarius Jur. Publ.
Apostolicus.
Vitæ integer, bonorum morum amator,
In Deum et Divina Ardente zelo.
In Peregrinos, et Pauperes.
Supra censum Liberali manu.

(Rückseite des Bl. nach S. 48:)

NOVA ARTE.
Musicen Auxit, Excoluit,
perfecit.
SALISBVRGI
Ad Nives Canonicus, et Chori Musici
Princeps, magna volumina
Typò evulgavit.
Tu viator
Requiem Intona,
In sinu Abrahæ.
Aeternam Angeli
prosequentur.
Obijt die . . Mensis . .
Anno M.DC.LXXII.

(Vorderseite des 2. Bl. nach S. 48:)

Super Tumulum.
†
CORPVS
ABRAHAMI
MEGERLE,
CVIVS COR
CONSTANTIAE
REQVIESCIT.

(Rückf. des 2. Bl. nach S. 48:)

EPITAPHIVM.
ANNO M.DC.LXIIX.
Constantiæ in Ecclesia Cœnobij Sacrarum Virginum Zofingensium Ord. S. Dominici extructum.
Vbi est Thesaurus tuus, ibi
est et cor tuum, Matth. 6,
Huic effato
Post mortem quoque suffragaturus,
Admodum Reverendus, Nobilis et
Clarissimus Dominus
ABRAHAMVS
MEGERLE,
Wasserburgensis Bojus,
Vt constaret, quem Thesaurum
Amarit vivus,
MARIAM
Matrem Sanctæ Spei, cuius imagine
Venerabili hanc Aedem
donaverat,
Hæredem cordis sui scripsit.

(Vorderf. des 3. Bl. nach S. 48:)

Atque suas insuper facultates
Illius Honori copiosius hic
propagando Humillime
consecravit.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:47 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Fuit is Vet. Oetingæ Canonicus et
Scholasticus,
S. R. E. Protonotarius, et
Notarius Iur. Publ.
Apostolicus,
Integer vitæ, bonorum morum
Amator,
In DEVM et divina ardente zelo,
In Pereginos ac pauperes supra cen-
sum liberali manu.
Musices Exercitium primus
Parthenoni huic invexit,
Nova Arte auxit, perfecit.
Salisburgi, etc.
Sequentia omnia ut in antecedente Epita.
usque ad finem.

(Rückſ. des 3. Bl. nach S. 48:)

Super Tumulum.
†
COR
ABRAHAMI
MEGERLE,
CVIVS CORPVS
OETINGAE VETERIS
REQVIESCIT.

Im Jahre 1891 wurden die ersten neun Bilder zuerst in der Zeitung für Instrumentenbau, die unter Redaktion des Herrn de Wit in Leipzig erscheint, unter dem Titel „Ein seltener alter Druck mit Instrumentenbildern" durch Dr. Oskar Fleischer mitgeteilt und kommentiert;[1]) die daselbst fehlenden vier Nummern sind hier (S. 80 u. 81) zum erstenmal reproduziert.

Dieser in ausführlicherer Weise aufgedeckten Quelle für Leben und Schaffen von Abraham Megerle ist durch Aufzeichnungen und Nachforschungen von P. Sigismund Keller, O. S. B. in Einsiedeln eine zweite anzufügen.[2]) P. Keller erwähnt nämlich in seinen (sehr lückenhaften und stark verwirrten) Notizen ein Manuskript, das ihm vorgelegen habe, und das er regelmäßig als „Beylag zu meinem Testament" bezeichnet. Dieselbe sei in „Altenötting 1675 im April" abgefaßt worden.

Wenn die Sprech- und Schreibweise der Citate, welche P. Keller diesem Aktenstück entnommen hat, nicht so sehr dem Wesen und Charakter Megerles entsprechen würden, und durch andere Dokumente, nicht bloß durch das Speculum musico-mortuale, nicht ausdrücklich bestätiget wären, so möchte man an der Ächtheit zweifeln und an eine Fälschung denken. Letzteres ist jedoch durch die Person des verdienten P. Sigismund ausgeschlossen, wenn auch das Bedauern nicht unterdrückt werden darf, daß er es ängstlich unterließ, anzugeben, an welchem Orte er diese „Beylag zum Testament" aufgefunden habe. Vielleicht kann durch diese Publikation der volle Inhalt, sowie Ort der Aufbewahrung dieser Handschrift Megerles an's Tageslicht kommen. Diese Beilage muß äußerst umfangreich sein. P. Sigismund kopierte nur folgende Punkte, wahrscheinlich weil sie auf Leben und Werke Abrahams ein besonders helles Licht werfen. Ich lasse dieselben in einer mehr chronologischen Ordnung folgen:

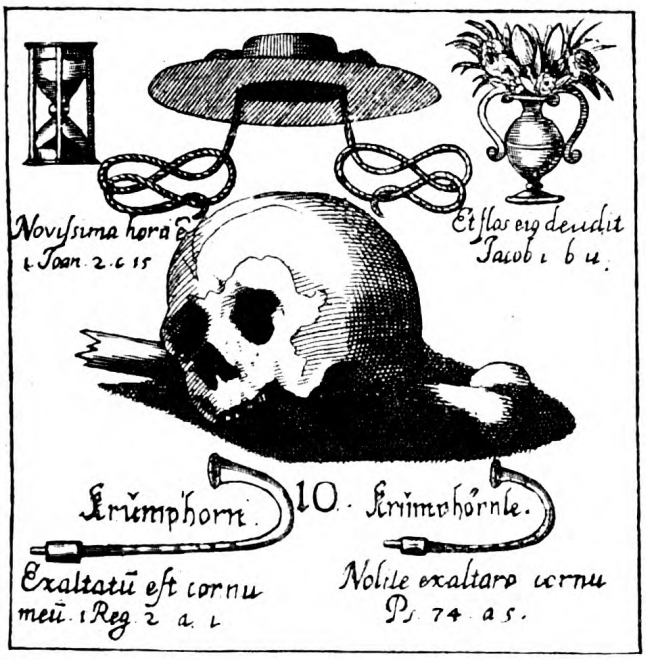
„Mehr verschaff ich Herrn Balthassar Bin-
„cheler der Zeit Pfarrer zu Guettenstein im
„Schwabenland . . . als meinem vielgeliebten
„Herrn Vöttern einen langen Rockh . . . . .

„Ich der ich von meinen lieben Eltern nit
„heller werth gehabt, hab große Schulden ab-
„bezahlt, ... Ihne alles gegeben, . . . Sie
„haben mich alle lebendig geerbt." Insbesonders schreibt er noch von seinen lieben Eltern sel.: „Ich habe von Ihnen nichts gehabt, jedoch

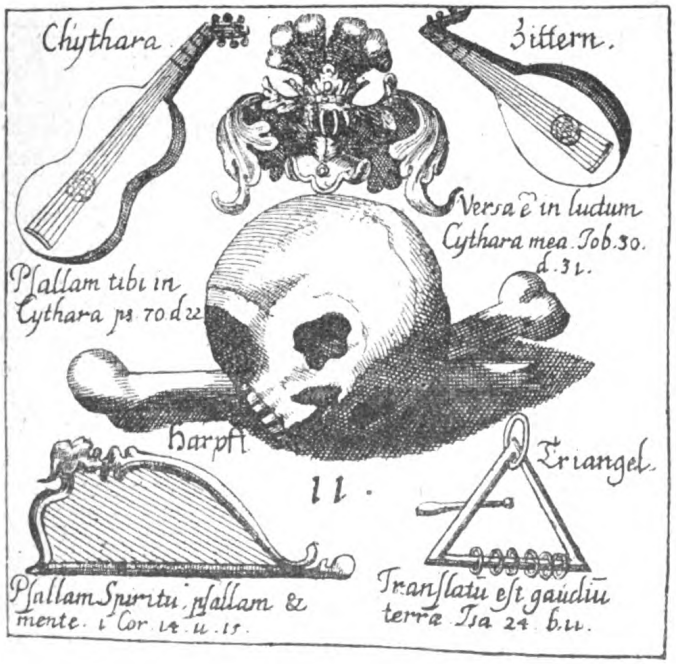
[1]) Herrn Dr. Fleischer lagen nur S. 19-40 vor; er konnte also den Namen des Verfassers nicht ausfindig machen und verlegte die Abbildungen sogar in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Schreiber dieser Zeilen, der den Artikel Fleischer's aus dem „Musikalischen Wochenblatt" (E. W. Fritzsch 1891) kennen gelernt hatte, berichtigte im genannten Blatte Nr. 47 den Irrtum, wenigstens in Betreff der Entstehungszeit obiger Bilder. Auch Eitner hatte in den „Monatsheften für Musikgeschichte" 1891 S. 33 auf A. Megerle hingewiesen, über den er a. a. O. Jahrgang 1882 S. 12 kurze, aber teilweise ungenaue Notizen veröffentlicht hat, mit der Schlußfrage: „Wer kann Näheres mitteilen?"

[2]) P. Sigismund († 1883, 79 Jahre alt in Amerika) hat als Konventual des Klosters Einsiedeln in J. E. Habert's „Zeitschrift für katholische K.-M." mehrere Beiträge für die Musikgeschichte von Salzburg veröffentlicht, über Megerle einen kleineren Artikel im 10. Jahrgang 1881, Nr. 7. Der hochwürdigste Abt P. Columban in Einsiedeln hatte die Güte, durch P. Basilius Breitenbach, Stiftskapellmeister in E., die handschriftlichen Exzerpte des † P. Keller dem Unterzeichneten für diese Studie zur Benützung einzusenden. Diese Aufzeichnungen jedoch decken sich ziemlich genau mit einem Manuskript, das P. Sigismund im Mai 1881 dem † Kustos Jul. Maier in München zum Zwecke eventueller Veröffentlichung zugesendet hat, und das gegenwärtig der Bibliothek der Kirchenmusikschule angehört. Eine ähnliche Arbeit P. Keller's ist im Besitze von HH. Domkapellmeister Herm. Spies in Salzburg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



„an Ihnen Alles durch die Gnade Gottes ge„than, daß ich den Lohn darumb im Himmel „sicherlich finden will." . . .



„Mein Intention ist, daß ich gesinnet, daß „man meine Chirchengsänger deren 1486 (ein „tausend vierhundert sechs und achzig) dem Stift „zu Costanz „und heil. Kapellen abzukopiren „geben solt, jedoch mit dieser ge„ding, daß man mir hl. Capellen „Verwaltung die Anstöllung thuen „wolle Jehrlich zu ewigen Welt„zeiten drey hl. Messen vor mich „zu lesen, und auch das Kloster „darbei eingeschlossen, will von „hier auß als an sye Zofingen „daß Heyl ausgangen, vnd der „Gnadenschatz an sye gelanget . . „Im fall aber wohlgedachte Herrn „Verwalter der hl. Kapellen diese „drei Messen nit wollten an„nehmen, vnd meine vorbedeute „Chirchengsänger, welche „von Unpartheischen vnd wohl „erfahrnen Musicis vnd Kompo„nisten, weit „über 1000 fl. „geschätzt sein worden, solt das „Kloster Zofingen solche 3 hl. „Messen Jehrlich allhin (in Alt„ötingen) lesen lassen. Sonsten „aber khont man mit dem Tl. „Patribus societatis Jesu als „welche in der Musik wohl erfahren, dergestal„ten abhandlen vnd ain Lista übergeben, alle „meine hinterlassenen musikalischen sachen, dar„unter aber niemahlen zu ver„stehen sein, die partituren, „noch auch die schlagsachen, „noch vil weniger die arcana „musica sondern alleinig die „copierten singenden Composi„tionen, nach laut der aufge„setzten Lista, so nur zum abcopi„ren zu verstehen sei, wofern sye „diese drei Messen verrichten „wollten." . . .

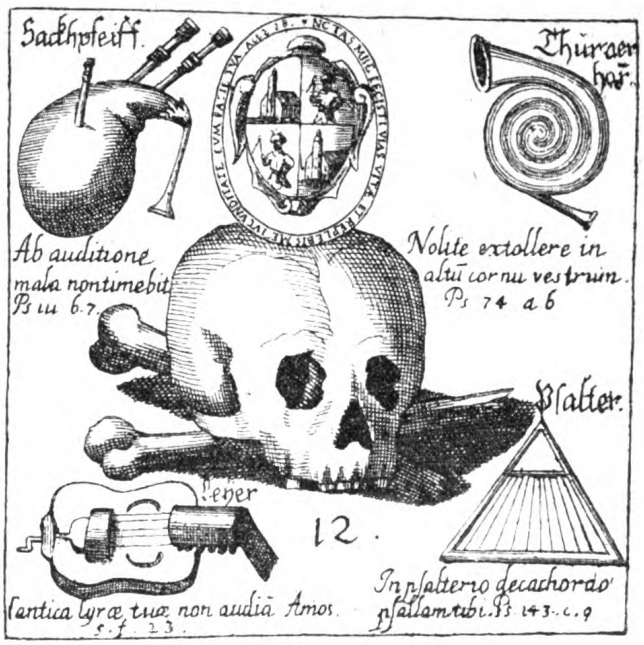
„Willen aber die truckte „Concert nit mehr vorhand„ten, solt man Ihnen (den Kano„nikern) zum Gedechtniß hinter„lassen: daß vergülte Buech am „Schnit in roth leder gebundten, „vnd darauf vergült mit messe„nen Klausuren, genannt veridi„cus Christianus, so über die „100 der allerschönsten Kupfer„stich hat, jedoch sollt mans nit „hergeben, biß die 60 Messen „für mich sind gelesen worden . . . vnd weil „wohl gedachtes Kloster (Zoffingen) „alle meine auch die Stadlmaierischen gsänger, in truckh „auch etliche geschriebene alle von mir um-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

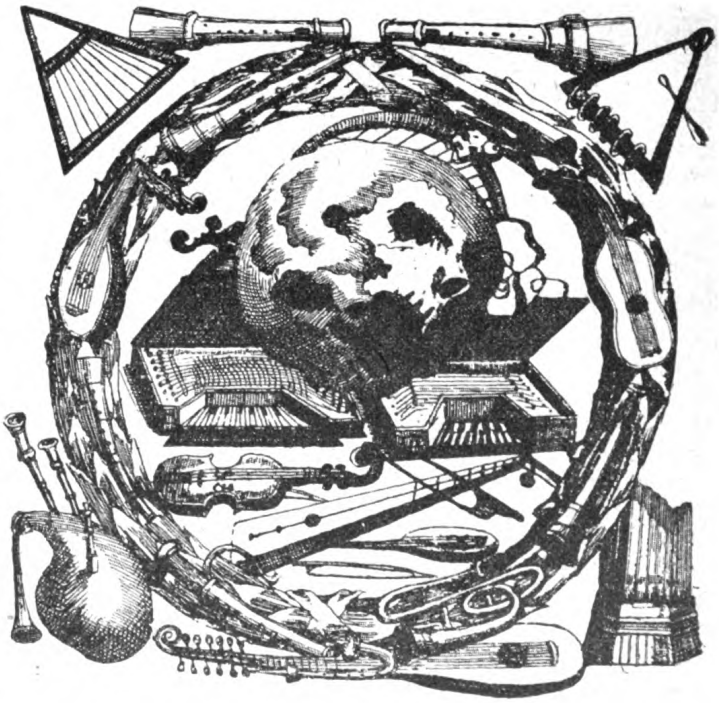
„sonst ... (P. Keller bricht hier ab, ohne den Satz zu vollenden. F. X. H.)

„29. Punkt. Der S. Nikolai „Pfarrkhirchen . . . Khan man „darzu die Psalmen, Hesperus „genannt, geben vereingebundtner, „wenn sie es nit schon haben. Item „verschaff ich den heil. Sebastia- „num, so auf Leinwandt gemalen, „mit einer musikalischen schrift umb- „geben, zu Ehren der Bruderschaft „S. Sebastiani." . . . .

„38. Punkt der Thumbkirchen „zu Costanz .... Die Weyhnacht- „gsänger betreff, hat es diesen „Verstandt, darzu gehören siben „bicher, in weiß Pirament gebund- „ten mit roth und weiß seidenen „päntlern, so ich als Kapellmeister „in Costanz einem hochwürden „Thumbkapitl dediciert, dafür sind „mir nur 4 fl. verehrt worden. „Anno 1640 hab ich's mit mir „genohmen nach Salzburg damit ich's khunte „copiren, in „ain ander besser perfection zu „richten, wie denn auch um 5 mehr darzu sind „geschrieben worden, nem- „lich die 4 letzten Cantilelæ, „welche die andern alle über- „treffen."



„Zumahlen ich Ihnen „(den Chorherren zu Co- „stanz) anno 1663 mit gro- „ßer Mühe auf begehren „Ihro Hochwürden vnd „Gnaden Herrn Probsten „Joannij Wolfgangi . . . „Ihr neues Antiphona- „rium mit neuem Cho- „ral darzu ein Orgel Paß „übermachte im trukh samt „dem Hymno de S. Augu- „stino 4 Vocum verfertigt, „die wenigst remuneration „dafür nit empfangen außer „etliche Exemplarien, die ich „meinem Bruder Rupert.. (Hier bricht P. Keller wieder ab. F. X. H.)



a. Sr. Fürstbisch. Gna- den von Freising.

„In der Hoffnung auch Ihro hochfürstb. „Gnaden von Freysing werde sich in allem „gnädigst ganz wihlferig erzaigen (für treue „Execution des Testamentes) Deroselben aber „vermache ich Vnterthänigst 3 stückh, daß Erst „ist das Pontificale in Rothleder gebundten, „vnd darauf vergült, grin am schnitt, mit ainem „grinen halbseidenen Register darin; Daß an- „der ist mein Missal in Octav zu Rom ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„trukht, vergult am schnitt, mit einem rottfei-
„benem Register, so Ihro hochfürstl. Gnaden...
„aines bey mir gesehen vnd gesaget, sye wollen
„auch umb aines trachten lassen, ich hats da-
„mahlen gern hergeben, habs aber hoch nott-
„wendig von netten gehabt, zum componiren,
„weil ichs mit mir im sackh hab ... tragen, ist
„in schwarz leder ... gebundten; Daß dritte
„stückh ist ein Pistollen, welche der hl. P. Fi-
„delis capucinus in den Lendern mit sich ge-
„führt, ehe Er Capuciner worden, welcher als-
„dann in Graubünden gemartert ist worden;
„Ehe Er in daß Kloster gangen, ist Er vor-
„hero Priester worden; damit Er in dem
„probier Jahr ein Consolation hat, darzu hat
„Ihm Adm. Rev. et perdoctus Dns. Wilhel-
„mus Reuter 40 Jähriger Beneficiatus vnd
„Succentor im Thumbstift zu Costanz seine Prie-
„sterliche Klaider geliehen, der Ihn beglaitet
„in daß Capuciner Kloster nach Feldtkirchen,
„nit weit vom Bodensee gelegen, dem wohler-
„meldter angehendter Herr P. Fideli die Pi-
„stollen zum dankhbarlichen Angedenkhen ver-
„ehrt, welche mir anstatt paar gelt zuekhommen
„als Erbthail des wohlermeldeten Hrn. Wil-
„helm sel. .. dem ich (in Salzburg) nach zwei
„Jahren, als meinem Costgänger die Seel auß-
„gesegnet . . . Cujus anima cœlo vivat."

B. Dem Stift Altenötingen.

a. „Den Musicis allhin (Altöt.) solt ver-
„ehrt seyn die große Tafel mit S. Cæcilia, welche
„sye Jehrlich solten am Fest bey ihrem Amt
„auf den Altar stellen vnd solt selbige Tafel
„der Stiftkirchen einverleibt verblei-
„ben."

b. „Abermahlen verschaff ich nach meinem
„zeitlichen Hindritt der Stifts vnd Pfarr-
„khirchen SS. Apost. Philippi et Jacobi
„zu Altöttingen die Tafel, darin S. Philippi
„Nerij wahrhaftes contrafe, so zu Rom
„gemahlen worden, mit demüttiger Bitt, daß
„man solches Jehrlich wenigist zu der ersten
„Vesper, bis andern Tages, zur andern Vesper
„vnd Vntergang der Sonne wolle auf einen
„Altar stöllen lassen, damit alle Herrn gottlie-
„bende Priester selbigere, als deren großen
„Hl. Patronen mit Meßlesen vnd andern ihren
„eyfrigen Gebet zu verehren desto mehrere ge-
„legenheit haben; jedoch ware mein instendiges
„bitten, ob man wollt Hl. verginstigen vnd ver-
„schaffen, diesen gar lieben Heiligen die ganze
„Octav hindurch auf einen gewissen Altar stehn
„zu lassen, zu grösserer Andacht aller christl.
„vnd andern gottliebenden Seelen; die noch
„ybrig getrukhte Bilder vnd Contrafe dieses
„großen Heiligen vnd Freundes Gottes mit
„ihren Gebettlen, so darbey getrukht, Ihro
„Hochwürden vnd Gnaden Herrn Dechanten
„zum ausschenken yber antworten, jedoch obn
„vorgreiflich deren hochfürstl. deputirten Herrn
„Commissarien, welche solten vnd mögen ver-
„fahren nach dero gnadtig belieben, was zu
„großerer Ehr Gottes vnd lob der ybergebene-
„deyten Jungfraulichen Mutter Gottes vnd
„meiner Seelen Hayl geraichen mag."

c. „Item Vermach ich Vnserm wohl Ehr-
„würdigen Löbl. Capitul allhie zu Altenötting
„mein Contrafe, aingefaßt mit ... stängl vnd
„roth Cart ... fürheng, dergestalten, daß mans
„allezeit solt in der Kapitlstuben hängen
„lassen."

d. Der Hauserin überlassen.

1. „Ein kleines Maria Bildt mit dem
„khindt, schwarz eingefaßt mit ainem gulden
„strich von einem Insbruckherischen Hofmahler
„gemahlen für ein Altärl."

e) „2 Plau mit vergulbten ... eingefaßte
„Altare Tafeln, auf einer seyten S. Abraham
„der Patriarch, auf der andern seyte S. Abra-
„hamb Einsidl, beide auf Pirament gemahlen."

f. „1 Schwarz eingepaistes schönes Täfeln,
„darin des Herrn Contrafe mit des Erzbisch.
„Paridis zu Salzburg Biltnuß auf weissen
„Atlas." ...

„Es möchte sich nach meinem zeitlichen Hin-
„dritt ainer oder der andere schwäbischer be-
„freundter anmelden, wegen der Verlassenschaft
„des Vötters Andres Thießingers (Thei-
„ßingers) der mich vil cost, gleichwohl hat er
„mir bei lebe zeiten alles verschafft, vnd ein
„ordentliches Testament aufrichten lassen, wie
„zu sehen vnd zu lesen im Kästl Sub lit. H.
„welcher yber die 24 Jahr sein Aufenthaltung
„bey mir gehabt, vnd alle 14 Tage zu mir
„khommen, sich mehrern theils auch 14 Tage bey
„mir aufgehalten, sein Holzwerk[1]) immittelst ver-
„handelt, vnd sich wieder umb so lang bei mir
„aufgehalten vnd aufstaffirt, also daß Er noch
„mehr cost hat, als Er verlassen, vnd da Er todt
„abgangen, khan ich auch mit mein gewissen
„mit Wahrheit bekhenen, daß nit so vil gefun-
„den worden, daß ich sein conduct vnd exe-
„quias davon het khönen bezahlen .... vnd
„ob zwar auch laut seines Testamentes alles
„mir verschrieben war, vnd ich allein sein recht-
„mäßiger Erb war, hat er doch nach seinem

[1]) Also Schreiner- oder Wagnermeister.

P. Keller.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Belieben noch in lebzeiten . . . dem Kloster „Zoffingen vnd selbigem Gotteshauß freiwillig „geben und mitgetheilt . . . Es ist wohl hoch „zu beobachten was das Kloster Zoffingen ge„nossen indem ich ein einziger rechtmäßiger Erb „gewesen meines lieben Vötters sel. An„dreas Thießingers (Theißingers), wie sein „aufgerichtetes Testament auf mich allein lautet, „hab ich doch dem Kloster vnd Gottshuß Zof„fingen so wohl gewöllt, da ich nit haben wol„len den Todt meines Vötters Thießigers „(Theißigers) erwarten, sondern Ihm bei leb„zeiten dahin angehalten, daß Er sein guet vnd „gelt (so ich wohl erwarthen, vnd selbst erben „het khönen) früh bei gueter Zeit besagten „Gotteshaus Zoffingen anstatt meiner ange„legt hat, nemlich hat Er . . . zu renovirung „des Gotteshauß in paarem Gelt auf einmal „hergeben.

hundert Dugaten idest . . .	300 fl.
mehr zu einer Monstranz . . .	114 fl.
Item zu einem silbernen Schifl für den Weyrauch	6 fl.
mehr in selbem aufrichtet Opferstok.	3 fl.
Item ein weiß damaskes Meßgewandt	40 fl.
	463 fl.

„Anno 1671 den 15. Jenner hab ich auf „begern H. Vötters P. Abraham refor„mirten Augustiners a S. Clara nach dem Klo„ster Taxa, daß eingebundtner Predigt Puech „in schwarzleder, genannt der Wegweiser gehn „Himmel, daß ist Catholische Predigten, vber „alle feyrtagsliche Evangelia das ganze Jahr „1668 . . . weil Ers begert, cum voluntate „restituendi . . . auf den 16 Merzen habe ich „Ihme daß obbemelte Püech aigenthumblich „verschrieben, vnd Ihme darmit gebunden, daß „wenn Er noch verners von mir dergleichen „büecher wolte haben, solt mans Ihm nit ab„schlagen, herentgegen ist wohl zu wissen vnd „zu merkhen, daß Er mir sein väterliches „Erb so 150 fl. betrift, verschaft vnd verschrie„ben hat, weil ich Ihn zum Studieren „verlest vnd vil Vnkosten an ihn ge„wendt, wie ein Buch in folio khandten „von seiner aignen Handschrift vnd Petschaft „in einer schubladt Sub lit. H." . . .

„Was ich Hannß Vlrich Megerle von „einer Zeit zu der andern nach und nach in „gelt und goltswerth, auch anderer Vncosten „halber von meinem vilgeliebten vnd hochgehr„ten Herrn Vettern Abrahamo Megerle Chor„hern zu Altenoeting empfangen hab, lauth „meiner aigener Handtschrift vnd Pettschaft wie „inwendtig zu sehen."

Actum Altenoeting den 6. Aug. anno 1661.

Nehmen wir als dritte Quelle die beiden bis heute der Bibliographie bekannten Musikdrucke Opus 1 und 2 von Abraham Megerle, sowie die in Karajans Buch über Abraham a sancta Clara veröffentlichten Dokumente, so wird es gelingen, ein klares Bild über Abraham Megerle zu zeichnen, ja sogar mehrere Unrichtigkeiten, die bei Karajan mit untergelaufen sind, zu verbessern.

Ara musica ist als op. 1 bezeichnet.[1]) A. Megerle dedizierte das Werk dem Grafen, Paris Lodron, und nennt sich Musikpräfekt des Fürst-Erzbischofs von Salzburg und Kanonikus der Kirche Maria Schnee.[2]) Die lateinische Dedikation[3]) des Tomus ter-

[1]) Der Titel lautet: „ARA MUSICA | so„lemni concentu ad | veram et veterem formam | „redacta. | Hoc est | totius anni, tribus divisa „tomis, | festiva, propria, et communia; gra„dualia, Tractus, Alleluja, | Versus, Sequentiæ „et Offertoria, | ex Summorum Pontificum de„cretis ad | sacræ Missæ Textum, ceu veram „Amussim ordinata, | intentata hactenus nunc | „absoluta | et ab I. in XXIV pluresque voces, „cum instrumentis Musicis explicata, | quibus „tanquam Magnæ Mensæ analecta addita, pro „Musicorum et lo | corum varietate ad majores „Ferias, præcipuasque Vigilias et Devotionis | „alia incitamenta. | Tomus tertius | Festa com„munia comprehendens. | (Partitura; statt dieses Wortes steht in den übrigen Heften die betreffende Stimme, z. B. Vox XX etc.) Opus primum. | „Auctore | Ad.um Rev.do D.no Abrahamo „Megerle, | Ill.mi Rev.mi Domini D.ni. Paridis „Archiepiscopi | et Principis salisburgensis Musi„ces Præfecto, B. M. V. | ad Nives Canonico. | „Cum Facultate Superiorum. | Salisburgi, in typo„graphia Christophori Katzenbergeri | Aulici et „Academici Typographi. | Anno MDC.XLVII."

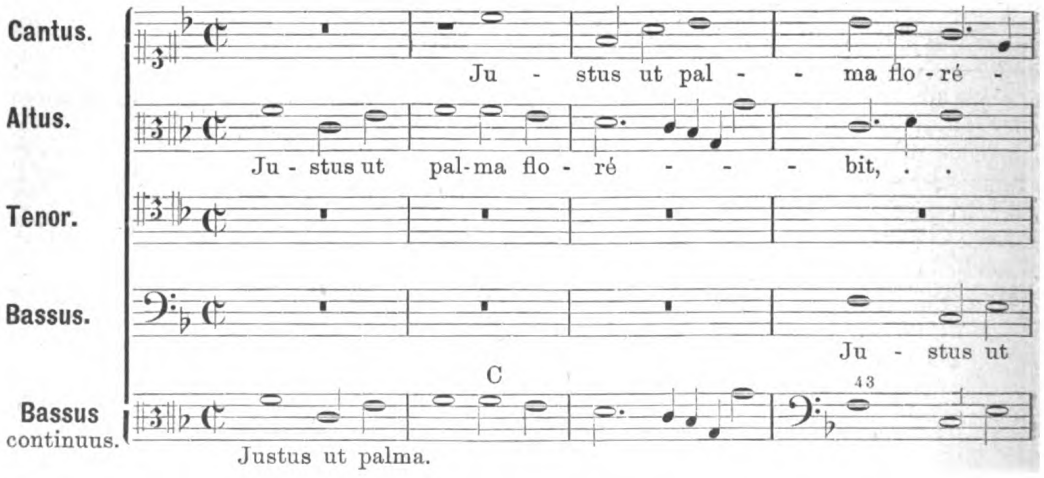
[2]) J. Peregrinus (Hupfauf) gibt in seiner Geschichte der Salzburger Domsängerknaben S. 71 ff. nähere Aufschlüsse über die sogenannten „Schneeherren", welche in der Domkirche als Chorvikare verwendet wurden, und weiß auf S. 74 mitzuteilen, daß ein Rupert und Sigmund Megerle im Jahre 1647 Domsängerknaben gewesen seien. Der erstere sei als Kanonikus in Altötting am 29. Januar 1674, der letztere als Kaplan in Reisch am 17. März 1705 gestorben. Aus der „Beylag" (siehe oben S. 81, 1. Spalte) werden wir inne, daß Rupert ein älterer Bruder Abrahams gewesen ist.

[3]) Recht gut ist, was Megerle vom Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musik schreibt: „Ridendi illi, quibus nil sine fuco (Schminke) pulchrum est, nec gratus sapor, nisi aliena mixtura contaminet: Et quàm merito extra Chorum saltant, qui pro Ara aliud cantant, quàm ad Aram Sacredos! Denique fuit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tius (Kleinfolio) spricht in äußerst bombastischer Form von den trefflichen Eigenschaften des Kirchenfürsten Lodron; sie steht nur im Bass. contin. und fehlt in den übrigen Stimmheften.

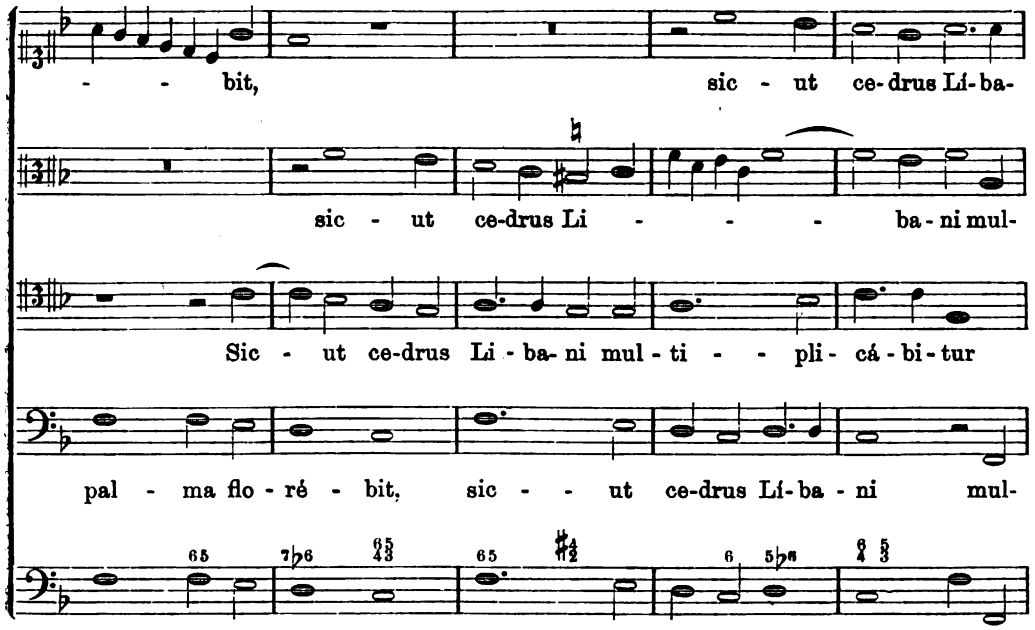
Die Bibliothek von Dr. Proske dahier besitzt von diesem Druckwerk nur die Partitura, den Bassus continuus (derselbe ist auch in der Staatsbibliothek zu München), sowie die 2., 4., 6., 9., 10., 12., 16. und 20. Stimme. Das Werk ist also unvollständig. Schon aus dem Titel geht hervor, daß Megerle drei Bände herauszugeben beabsichtigt hatte, den dritten aber (die Feste des Commune sanctorum enthaltend) zuerst publizierte. Nur im Bassus continuus ist die Admonitio ad musicum abgedruckt, welche beiläufig folgendes besagt: „Man wolle über so viele Bücher nicht erschrecken. Die 107 Kompositionen seien zu 4, 5 oder 6 Stimmen geschrieben; die übrigen nicht absolut notwendig, sondern nur zur Zierde. Die als Offertoria plena bezeichneten Nummern könne man 3 oder 4stimmig singen, auch nur einstimmig mit drei Instrumenten. Er nenne das Werk op. 1, weil es eben seine erste Frucht sei. Den Beisatz Tomus III. habe er gemacht, weil er die Anordnung des Missale einhalten wollte: Die noch folgenden Bände sollten dann die festa propria der zwölf Monate enthalten. Da man nicht immer Diskantisten haben werde, sondern statt ihrer Tenoristen nehmen müsse, so sei der Organist aufmerksam zu machen, daß er in diesem Falle in den tieferen Lagen zu spielen habe. Findet sich in der Orgelstimme eine Diësis, so habe der Organist die große Terz zu nehmen. Die Register der Orgel und die Instrumente sollen schwächer werden oder im Tone zunehmen, bis zum Forte, wenn die Bezeichnung pian. oder forte vorgeschrieben sei;[1]) am Schlusse sollen alle unter dem leichtesten Strich der Saiteninstrumente im Tone abnehmen („Quem [sonum] levissimus tractus fidium, subticentibus demum omnibus, claudet). Als Beispiel der Satzweise Megerle's lasse ich das 4stimmige Graduale (Vigilie eines Apostels) Justus ut palma aus der Partitura und in einem 5. System den Bassus continuus.

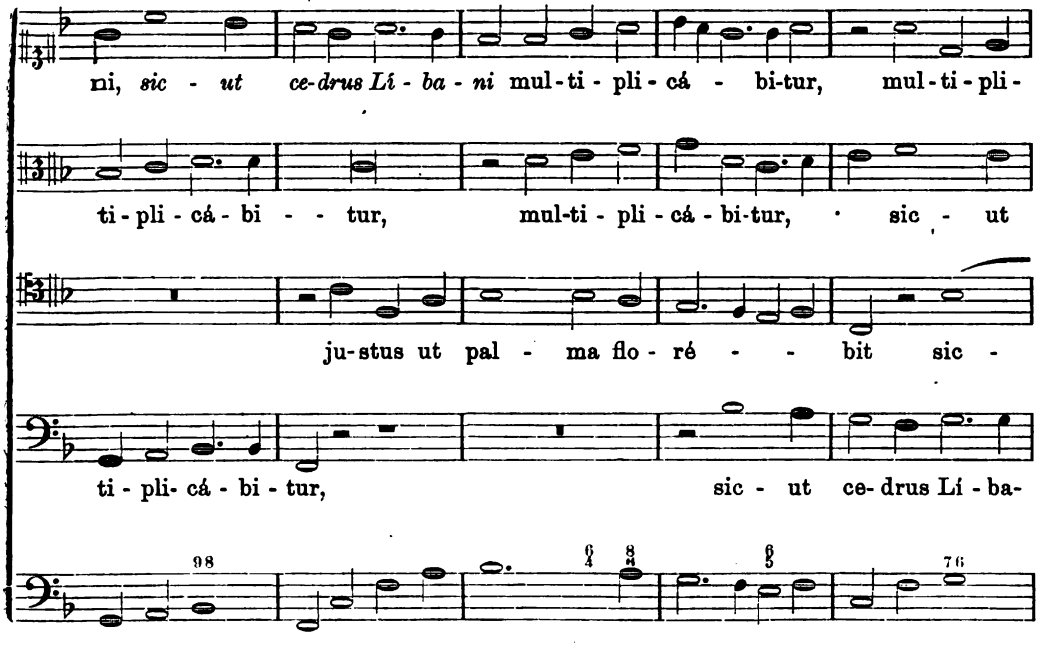


jam olim Summorum Pontificum Religiosa Mens, has nimium liberales et penè non Virgines Musas à sacris ædibus eliminare."

[1]) Die Bezeichnung pian. und forte ist äußerst selten gebraucht, wohl aber öfters Tutti, Solo, Ripieni, was für die Musik jener Zeit mit p. und f. ziemlich gleichbedeutend war. Sehr häufig und in mannigfaltigstem Wechsel jedoch sind (besonders in den Instrumentalsätzen Sonata und Symphonia) Tempobezeichnungen durch folgende Wörter vorgeschrieben: allegro, adagio, grave, presto, prestissimo, siste parum, mezzopunto. Man sieht, daß die seit Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien entstandenen dynamischen und rhythmischen Beisätze auch in Deutschland bereits eingebürgert waren. — Ein Blick in das, wenn auch unvollständige, Werk gibt genügsam Aufklärung, daß Megerle mehr auf äußere Abwechselung in den Tonfarben und im Tempo, als auf den Ausdruck im Texte und auf die Behandlung der Singstimmen sah. Aus der Partitura, die übrigens nicht im Sinne einer modernen Partitur angelegt ist, konnte der Dirigent nur allgemeine Normen erkennen. Dieselbe enthält auch die Bezifferung des Bassus continuus. Beispielsweise ist die Partitur eines 25 stimm. Afferentur regi virgines nur durch 5 Liniensysteme, jede

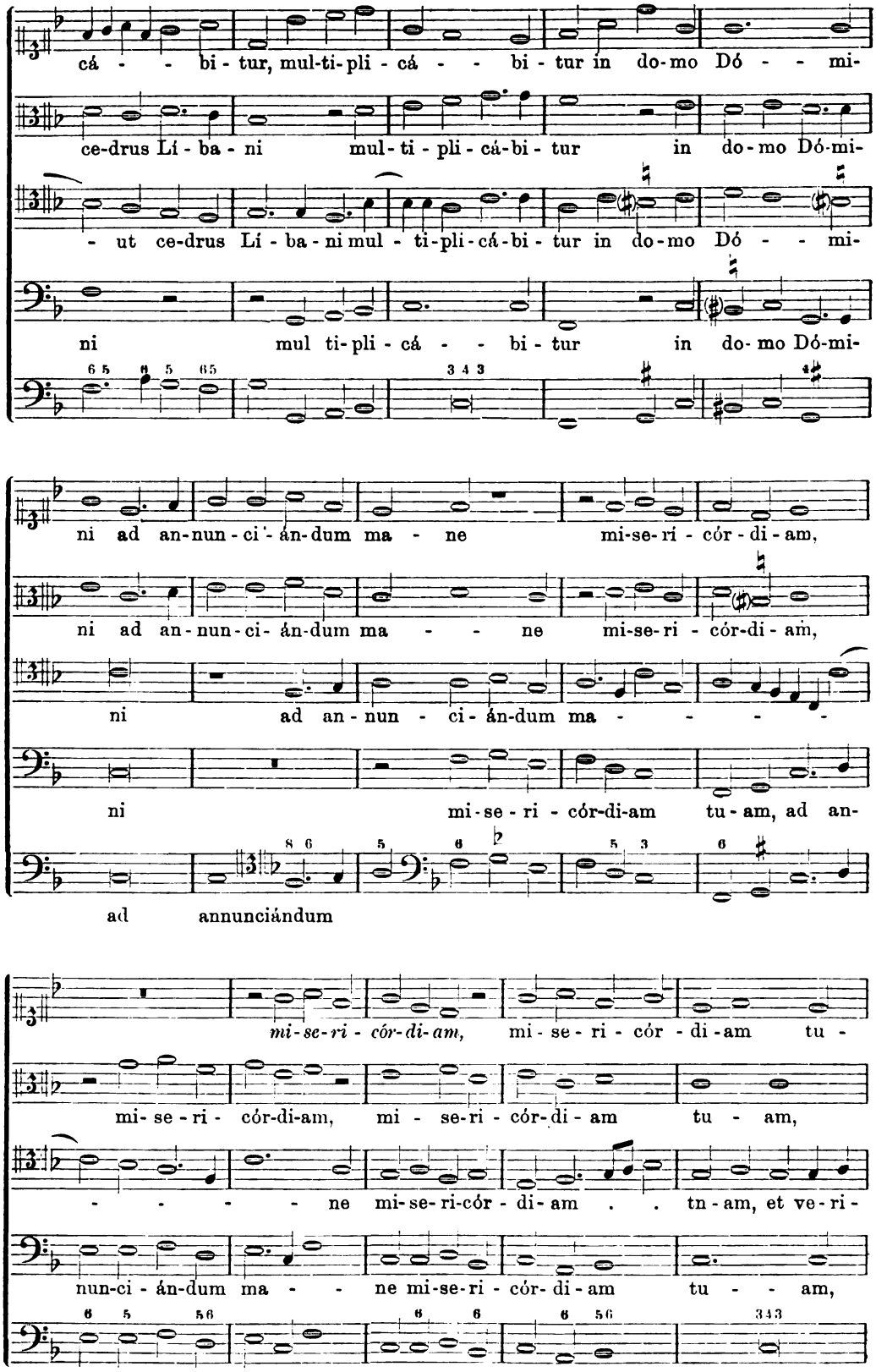
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



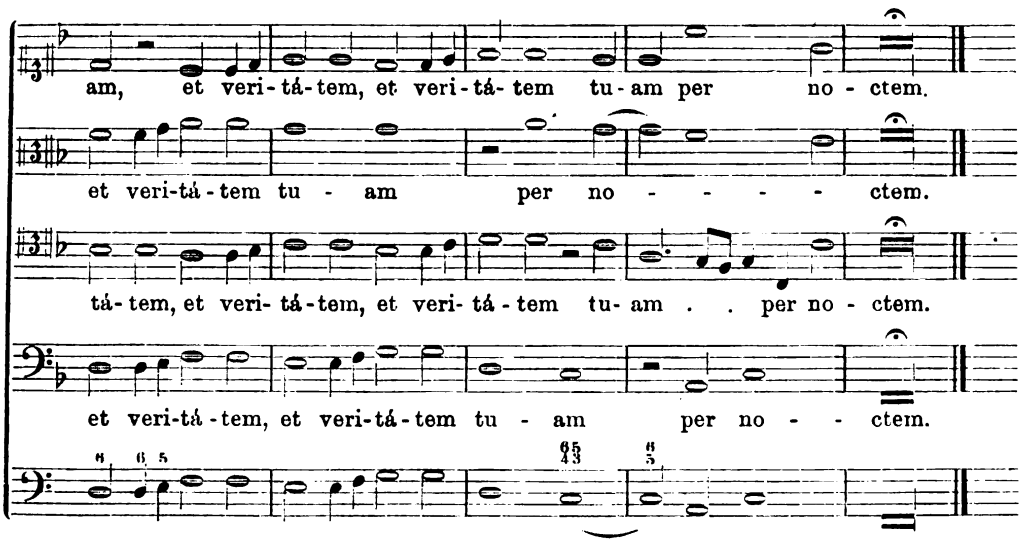


mit Baßschlüssel und Ziffern, dargestellt; vor der ersten Zeile steht Chorus 1mus 4 Voc. Conc., vor der zweiten Chorus 2dus 4 Voc. Conc., vor der dritten Chorus 3ius 6 Voc. pieni, vor der vierten 2 Cor. 4 Tromboni, vor der fünften 5 Trombettæ et 6 Voc. Ripieni. — Ein alphabetisches Verzeichnis nach den Textanfängen von Adducentur bis Vox cœlestis weist in jedem Hefte auf die Seitenzahl der in demselben enthaltenen Gesänge hin und gibt auch die verschiedene, manchmal drei- und mehrfach wechselnde Besetzung an.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Die Ara musica (nicht ars musica, wie schon fälschlich behauptet wurde) besteht nur aus diesem dritten Bande,[1]) der versprochene erste und zweite sind niemals erschienen. Das Werk ist infolge der vielen Stimmenhefte und der unübersichtlichen Anordnung äußerst unpraktisch, und die Herstellung desselben mag dem Autor viel Geld gekostet haben; auch ist der musikalische Inhalt nicht so wertvoll, daß er heute noch bei kirchenmusikalischen Aufführungen in seinem ganzen Umfange Verwendung zu finden verdiente.

Als op. II. habe ich vor 30 Jahren in der kgl. Staatsbibliothek zu München, leider nur ganz kurz, notiert: „Psalmodia, Monachii, Joan. Jäklini 1657 (nur vox II., IV., VII., IX. und Bassus continuus vorhanden);" heute kann dasselbe nicht mehr aufgefunden werden.[2])

In Salzburg sind in Handschrift vorhanden:[3]) 1) Weihnachtsgsänger 7 Bücher in Constanz komponiert 1634—1640, 2) Varia Kyrie 1642 und 3) Hymni pro totius anni cursu cum Organo aus dem Jahre 1649, das nach dem Briefwechsel von P. Keller mit Archivar Hammerle auch im Drucke existiert haben soll, von dem aber nur geschriebene Partitur aus späterer Zeit existiert.

Karajan war in der Biographie von P. Abraham a. S. Clara veranlaßt, auf die Familienverhältnisse und die Jugendzeit seines Helden näher einzugehen. Dadurch stieß er auch auf Abraham Megerle, den er als Onkel von P. Abraham a sancta Clara bezeichnet. Letzterer führte bekanntlich vor dem Eintritte in den Augustinerorden den Familiennamen Johann Ulrich Megerle und ist am 3. Juli 1644 zu Kreenheinstetten, einem Pfarrdorf in Baden, Bezirksamt Mößkirch, getauft worden.

P. Sig. Keller ist jedoch der Ansicht, daß der Vater von Johann Ulrich Megerle, Matthäus (Theiß auch Theißinger), ein Bruder des Balthasar gewesen sei, und daß der gemeinsame Stammvater von Balthasar, Matthäus (jun.), und von dem in „Beylag" (S. 83) erwähnten Andreas — den Taufnamen Matthäus (Theiß, Theißinger) geführt habe. Ohne auf diese, auch bei Karajan nicht klare und an sich ziemlich gleichgiltige Stammbaumfrage näher ein-

[1]) C. F. Becker gibt in „Die Tonwerke des 16. u. 17. Jahrh." S. 55 den Titel dieses op. 1 von 1647 ziemlich genau an; nur die Titel des Megerle übergeht er. Seite 115 zitiert er das gleiche Werk in zwei, aber ganz ungenauen Zeilen unter „Offertorium".

[2]) Auch die höchst dankenswerten persönlichen Nachforschungen des H. H. erzbischöfl. geistl. Rates Dr. Andreas Schmidt, Universitätsprofessor und Direktor des Georgianums in München, sind leider erfolglos geblieben. Gandershofer zitiert es ebenfalls S. 373 u. 374 seiner „Nachträge zu A. M. Kobolds bayerischem Gelehrtenlexikon" (Landshut 1824). Kobold erwähnt auch a. a. O. (Landshut 1795) zwei Gebetbücher Megerle's mit dem Titel: Electuarium oder geistlicher Kraft- oder Lebzelten genannt, aus dem heilbringende Namen Jesus und Maria gemacht mit fünf Psalmen, jeder mit fünf Vers: zwei Büchlein gedruckt 1660 und Anchora salutis. Monach. 1664 in Duodez.

[3]) Nach gütiger Mitteilung des H. H. Domkapellmeisters Spies daselbst: „das Büchlein „Speculum" ist in der k. k. Studienbibliothek und im städtischen Museum."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zugehen, genügt es, zu bemerken, daß die Ausdrucksweise „Vötter" damals auch den „Onkel", die Kinder der Geschwisterte von väterlicher und mütterlicher Seite und alle übrigen Verwandten einschloß, wie es ja im Bauer-, Handwerks- und gewöhnlichen Bürgerstande auch heutzutage noch üblich ist.

Die oben abgedruckten Exzerpte aus dem Nachtrag zum Testament bestätigen diese Vermutung, so daß Kanonikus Abraham und P. Abraham nicht im Verhältnis von Onkel und Neffe gestanden haben, sondern „Voettern", d. h. Geschwisterkinder gewesen sind.

Die Familie Megerle stammt aus jenem Teile des gegenwärtigen Großherzogtums Baden, der im 17. Jahrhundert unter dem Hause Österreich stand.[1]) Bei Karajan sind für diese Thatsache die Nachweise aus archivalischen Quellen geliefert; in der „Beylag" spricht Kanonikus Abraham wiederholt vom Kloster der aus Zofingen stammenden Dominikanerinnen in Konstanz, wo er sein leibliches Herz aufbewahrt wissen wollte.

Balthasar Megerle, der Vater von Abraham, ist ohne Zweifel aus der schwäbisch-badischen Heimat vor 1607 nach Wasserburg am Inn eingewandert, denn nicht nur Karajan weist a. a. O. S. 1 dessen Namen und Stand nach, sondern Abraham selbst gibt authentischen Aufschluß, daß er zu Wasserburg in Bayern am 9. Februar 1607 geboren sei. Der Vater hatte nicht die nötigen Mittel, seine Kinder studieren zu lassen, seine Knaben fanden jedoch durch ihr Talent für Gesang, Musik und Wissenschaft Unterstützung und Verwendung als Singknaben, Rupert in Salzburg, Abraham in Innsbruck.

In der „Beylag" erwähnt Abraham (April 1675): „Ein beschlagenes trichl (kleines Kästchen) von meinem Vattern sel. Balthaßar Megerle mit eigener Handt gemacht und beschlagen worden." Der Vater starb vor 1666, denn Karajan schreibt S. 2, daß Abraham am 11. Januar 1666 zu Mößkirch im alten Hegau „für seinen hinderlassenen Vatter und alle abgeleibte Befreindte, auch nach dessen (Abrahams) ableben, Ihnen zu dero aller seelen Trost eine H. Meß" gestiftet hat.

Nach der Autobiographie Abrahams, durch historische Einschaltungen Karajan's zweckdienlich erweitert, kam der junge Abraham etwa mit dem zehnten Jahre nach Innsbruck, wo er in der Kapelle „der Erzherzogin Anna Katharina", „welche in dem Kloster der Servitinen als Nonne Anna Juliana weilte", in Gesang und Orgelspiel sich vorbildete (von 1617—1621). Die frühere Erzherzogin Anna starb am 3. Aug. 1621 und Abraham wurde nun der Hofmusik des Erzherzogs Leopold zugeteilt, in welcher er (Leopold starb am 16. Dez. 1632) bis 1636 thätig gewesen zu sein scheint. Er selbst nennt sich nämlich „neunzehnjähriger Kapellmeister" und erzählt, daß er im erzfürstlichen Frauenkloster fünf Novizinen über drei Jahre lang mit solchem Erfolge in der Musik instruierte, daß nicht unbillig „ihre Musik für eine kaiserliche zu halten war"; auch Stadelmaier[2]) „aller Komponisten ewige Zier und Ehre" habe ihrer Musik oft und viel zugehört.

Um 1636 trat Abraham in die Dienste des Bischofs Johann VI. (Karajan sagt unrichtig IV.) von Konstanz als Kapellmeister, kam jedoch schon 1640 nach Salzburg zu Erzbischof Paris, Grafen von Lodron. Im „Nachtrag zum Testament" bemerkt er ausdrücklich, „daß er die Weynachtgsänger anno 1640 nach Salzburg mitgenommen habe", und erzählt auch: „Wilhelm Reuter 40jähriger Beneficiatus und Succentor im Thumbstift zu Costanz, obwohlen Er schon vier Jahr dem hohen Thumbstift gedient, hat er freiwillig resignirt und mir nach Salzburg zugereist, den ich zu einem Vicarius Chori im Thumb promovirt." Von 1640—1655 c. entwickelte nun Abraham, der als Pfründe ein Canonikat im Kollegiatstift Sanctæ Mariæ ad nives erhalten hatte, als Musicæ præfectus durch Unterricht und Komposition große Rührigkeit. Er machte auch viele Reisen und hatte es besonders auf die Ver-

[1]) Konstanz fiel 1806 an Baden; das Fürstbistum Konstanz wurde 1802 säkularisiert. Der schweizerische Anteil fiel 1814 weg, einige Stücke kamen (1817) zu den Diözesen Augsburg und Rottenburg, der Rest (1821) zum neugegründeten Erzbistum Freiburg i. B.

[2]) Über diesen um 1560 in Freising geborenen, um 1600 im Dienste des Erzbischofes von Salzburg und um 1626 zu Innsbruck wirkenden Komponisten siehe im 14. Jahrgang der „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" von J. E. Habert 1885, Nr. 9 und 10, den Artikel von Johann Peregrinus (Hupfauf).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

besserung der Kirchenmusik in den Frauenklöstern abgesehen, von denen er nach dem „Speculum" mit 17 in Verkehr stand.

Schon vor 1652 hatte er sich an den Erzbischof von Mainz, Johann Philipp von Schönborn, und den Kurfürsten von Bayern, Ferdinand Maria, um ein einträglicheres Canonikat beworben; zu einem solchen war jedoch in jener Zeit der Doktorgrad oder der Adel erforderlich. Darum wendete er sich an Kaiser Ferdinand III., der selbst Komponist und großer Musikfreund war,[1]) mit der Bitte um Erhebung in den Adelstand; sein Gesuch und das Konzept der Gewährung ist bei Karajan S. 339—343 abgedruckt; ebendort auch die Abbildung des Wappens, das Abraham in seinem „Speculum" (Helm auf dem quadrierter Schild auf dem Holzschnitt) anbringen ließ. Im Gesuche schreibt er mit Dank seine musikalische Bildung dem Erzhause Österreich zu: „alß der ich bey dem Erzherzoglichen Hoff zu Inspruck von Jugend auf dazue angehalten worden bin." Im Adelsbrief wird von Abraham gesagt: „gestalten Er sich dan noch in weilandt vnßers fr. geliebten Vetters Erzherzog Leopoldts zu Oesterreich Gottseliger gedechtnus würklichen Diensten in die 18 Jahr .... gebrauchen lassen."

Um 1655 wurde der persönlich geadelte Megerle Kanonikus in Altötting und fünf Jahre später (wie Deutinger l. c. vermutet) durch Papst Alexander VII. zum Protonotarius apostolicus ernannt.

In dieser neuen Stellung konnte er für seine Verwandten im Badischen besser sorgen; er that es auch, wie aus dem „Nachtrag zum Testament" hervorgeht, bis zur Erschöpfung und war seinem Vetter, Hans Ulrich Megerle, der in Altötting öfters Besuch machte, und als Student in Salzburg (siehe oben S. 83 die Quittung von Ulrich Megerle vom 6. August 1661) lebte, behilflich. Dieser trat im Herbst 1662 in das Noviziat der Barfüßermönche des heiligen Augustin zu Wien, bezw. Mariä Brunn, zwei Stunden außer Wien.

Daß der jüngere Pater Abraham mit dem älteren Kanonikus Abraham, auch nach dem Eintritte des ersteren in den Augustinerorden, im besten Verkehre stand, ergibt sich aus der am 15. Januar 1671 erfolgten Sendung eines gebundenen Predigtbuches in das Kloster Taxa bei Augsburg. Durch diese Notiz wird auch Karajans Angabe S. 70—74, daß die Rückberufung Pater Abrahams von Taxa nach Wien in das Jahr 1668 oder 1669 falle, authentisch verbessert. Der Vetter Kanonikus Abraham erinnert, daß ihm Ulrich Megerle das väterliche Erbe von 150 Gulden verschrieben habe, weil er ihm zum Studieren verholfen und auch sonst viel an Unkosten für ihn verwendet habe.

Die letzten Lebensjahre des Kanonikus in Altötting gestalteten sich recht traurig, wie aus einem Schreiben hervorgeht, das Gandershofer in seinem Nachtrag zu Kobold erwähnt. Es ist eine Supplik um eine Unterstützung an den Bischof von Freising, Albrecht Sigmund, Herzog von Bayern, als Probst und Administrator des Kollegiatstiftes Altötting, da er in Schulden geraten sei; (siehe Karajan S. 24). 24 Jahre sei er, ohne eine einzige Mette zu versäumen, am Kollegiatstift gewesen, habe über 20,000 deutsche und lateinische Gebetbüchlein mit großen Unkosten drucken lassen, viele geschriebene Kirchengesänge, sowie zwei gedruckte und gebundene Vespern mit Trompeten und Geigen (letztere allein seien ihm auf 370 Gulden zu stehen gekommen) der Kapelle geschenkt, habe in den ersten zehn Jahren 8000 Wallfahrer gespeist und auch später jährlich einige Hundert, so daß er ohne alle Mittel sei. Überdies sei er mit Augenleiden heimgesucht, so daß er ohne Wegweiser die Kirche nicht mehr allein finden könne, habe für 600 Gulden Bürgschaft geleistet und bezahlt, und bitte um Geldhilfe sowohl als besonders, daß er ohne Unkosten in der Stiftskirche begraben werden könne.

Dieser Bitte ist auch entsprochen worden, wie das Facsimile des noch gut erhaltenen Grabdenkmals beweist, auf dem als Todesjahr und -Tag der 29. Mai 1680 eingraviert sind. Daß die Angaben am Schlusse des Speculum, die überdies unter sich nicht übereinstimmen, unrichtig sind, ist bereits

[1]) Siehe die von G. Adler bei Artaria in Wien besorgte Ausgabe der musikalischen Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Josef I., kurz in Mus. s., 1893, S. 98 besprochen, in eingehendem Referat aber gewürdiget von P. Th. Schmid im 49. Bande der „Stimmen aus Maria Laach".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Grabdenkmal des Abraham Megerle in der Stiftskirche zu Altötting.

oben S. 73 bemerkt worden.[1]) Im Entwurf der beiden Epitaphien sind die Zahlen für Monat und Tag ausgelassen (vergl. oben S. 78); bei dem für Altötting liest man 1672, bei dem für Konstanz M.DC.XIIX (1668). Angenommen und zugestanden, daß bei letzterem ein Druckfehler vorliegt, daß also II nicht zwischen den beiden X, sondern nach denselben stehen soll, so werden wir durch den Nachtrag zum Testament be-

[1]) Karajan schreibt irrtümlich (S. 25), daß Abrahams Herz in der Klosterkirche der Dominikanerinen bei St. Katharina in Zofingen beigesetzt sei· es heißt aber ausdrücklich: Constantiae in Eccl. Cœnobii Sacr.: Virg. Zofingensium Ord. S. Dominici.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lebrt, daß derselbe von Abraham im April 1675 abgefaßt worden ist. (S. 88.)

Auch hebe ich hervor, daß auf dem Titelblatt des Speculum keine Jahrzahl steht, sondern daß die beiden Angaben nach M.DC. nämlich LXXII und LXIIX, wenigstens in dem Exemplar aus der Bibliothek in Altötting, nicht auf der Druckerpresse, sondern mit der Hand und mit matterer Schwärze beigefügt sind. Es darf wohl angenommen werden, daß Abraham Megerle das Speculum im Jahre 1672 verfaßte, drucken ließ und an seine Freunde versendete, daß also diese Jahreszahl nicht das Todesjahr, sondern den Zeitpunkt angibt, an dem Abraham ernstlich ans Sterben dachte.

Welche Prüfungen ihm noch bevorstanden, ist aus der schmerzlich bewegten Supplik an den Erzbischof von München-Freising zu ersehen.

Interessant wäre es, auszuforschen, ob die kostbaren Reliquien des heil. Kapuzinerpaters Fidelis von Sigmaringen, sowie die übrigen Gegenstände, die Abraham im Nachtrag zu seinem Testamente erwähnt, an den genannten Orten noch vorgefunden werden können. Vielleicht werden sich in Konstanz, München, Freising eifrige Männer durch diese Zeilen veranlaßt sehen, genauer nachzuforschen; möglicherweise kann auch der ganze Wortlaut des von P. Sig. Keller nur excerpierten Testamentnachtrages aus dem bis heute geheimnisvollen Dunkel hervorgezogen werden.

Regensburg.

F. X. Haberl.

Anzeigen, Besprechungen und Kritiken.

La mélopée antique dans le chant de l'église latine.

Par **F. A. Gevaert.** (Gand, 1895. Ad. Hoste.)

Schon im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift wurde auf genanntes Werk „vorläufig" aufmerksam gemacht, als auf ein Werk von hoher Wichtigkeit, welches besonders diejenigen sehr interessieren wird, die nach größerer Klarheit und Erkenntnis der alten liturgischen Gesangmusik verlangen. Gevaert, der unermüdliche und scharfsinnige Forscher auf diesem Gebiete, hat es unternommen, den Quellen des Gesanges der katholischen Kirche, welchen wir unter dem Namen „Choral" begreifen, soweit als möglich nachzugehen. Schon frühzeitig hatte er sich in Studien über griechische Musik vertieft und das Resultat derselben in dem höchst beachtenswerten Buche „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" (2 Bände, 1875—81) veröffentlicht.

Mittlerweile hatten auch die seit 1870 in Frankreich und Deutschland eifriger betriebenen Forschungen auf dem Gebiete des gregorianischen Chorals seine Aufmerksamkeit erregt. Zur Fortsetzung seiner Studien über die griechisch-römische Musik wendete er sich auch zu Forschungen bezüglich des gregorianischen Gesanges. Anfänglich trat er ohne allen Rückhalt der traditionellen Anschauung bei und glaubte in den von den Benediktinern (von Solesmes) bearbeiteten Büchern das wirkliche vom heiligen Gregor I. hinterlassene Erbgut zu finden. Bei näherem Eingehen auf diese Melodien tauchten in ihm die ersten Zweifel über die Richtigkeit der traditionellen Ansicht auf (p. XXXV.), welche ihn veranlaßten, neue Studien anzustellen, deren Endresultat er in vorliegendem Werke kund gibt.

Es soll nun den Lesern hier eine ausführlichere Skizze vom Inhalte dieses Buches gegeben und am Schlusse sollen auch Bemerkungen darüber angefügt werden.

I.

In der Einleitung (I—XXXVI.) zeigt der Verfasser sowohl den Plan als auch das Resultat seiner Untersuchungen an. Er stellte sich nämlich folgende Fragen: „Welches sind die Elemente der griechisch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

römischen Musik, deren Verwendung die Kirche sich zugeeignet hat? Handelt es sich hiebei bloß um vage Reminiscenzen, um halbvergessene Melodien oder um positive Anleihen, welche auf eine Epoche zurückgehen, wo die Pflege dieser Kunst noch in Blüte war? Und in letzterem Falle, aus welcher Gattung musikalischer Werke haben die Christengemeinden geschöpft? Endlich, welchen Zeitpunkt kann man für die ältesten Gesänge des römischen Antiphonars nach seinem jetzigen Bestande anweisen?"

Diese Fragen wurden bisher noch nicht beantwortet, und Gevaert selbst hielt sie noch 1880 für unlösbare Probleme. Doch ein erneutes Studium durch zehn Jahre hat ihn, wie er selbst sagt, zu einer befriedigenden Lösung geführt (p. V.).

Die Resultate faßt Gevaert kurz so zusammen: „Der christliche Gesang hat seine Oktavreihen (Tonarten) und seine melodischen Themate der musikalischen Praxis der Zeit des römischen Kaiserreiches entnommen, und insbesondere dem von der Kithara begleiteten Gesange, welche Musikart bis ins 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung im Privatleben der Römer dieselbe Rolle spielte, wie bei uns das Lied mit Klavierbegleitung. Wie die lateinische Sprache, so trat in gleicher Weise die griechisch-römische Musik in die katholische Kirche ein. Vokabular und Syntax sind die nämlichen bei dem Heiden Symmachus wie bei seinem Zeitgenossen, dem heiligen Ambrosius; die modi und Regeln der musikalischen Komposition sind identisch in den Hymnen, welche Mesomedes an die heidnischen Gottheiten richtete, mit denen, welche die christlichen Hymnensänger in ihren Kantilenen beobachteten. Die ältesten Monumente des liturgischen Gesanges steigen zu der Epoche hinauf, wo die Formen des öffentlichen Kultus in der lateinischen Kirche anfingen, eine bis auf uns erhaltene Gestalt zu erhalten, d. i. am Ende des 4. und Anfang des 5. Jahrhunderts. Darüber hinaus ist der Kirchengesang wie die Liturgie eine „terra incognita". „Die Kompilation und Komposition der liturgischen Gesänge, welche traditionell dem heiligen Gregor I. zugeschrieben werden, sind in Wahrheit ein Werk der hellenischen Päpste zu Ende des 7. und Anfang des 8. Jahrhunderts. Das Antiphonarium Missarum hat seine definitive Form zwischen 682 und 715 erhalten, das Antiphonarium Officii ward schon unter Papst Agathon (678—681) fixiert."

Ehe der Verfasser an die weitere Ausführung seines Planes geht, hält er es für gut, einen detaillierten Auszug aus der Diskussion zu geben, welche sich infolge seines am 27. Oktober 1889 in der Akademie zu Brüssel gehaltenen Vortrages über den berührten Gegenstand ergeben hat. Diese Gelegenheit benützt er auch, um die von seinen Gegnern gemachten Einwürfe zu kritisieren und zu widerlegen. Er zollt zwar der Gelehrsamkeit seiner Gegner vollkommene Anerkennung und bekennt, daß ihm durch deren Ausführungen mancherlei Erkenntnisse zu teil geworden, jedoch kann er sich schließlich nicht enthalten zu bemerken, daß er sein Buch für solche geschrieben habe, welche solche Schlußfolgerungen ziehen wollen wie er, und welche dann eine solche Untersuchung nicht zu einer Sache des Gefühls und des Glaubens machen und bereit sind, derjenigen Ansicht beizupflichten, welcher eine *größere Wahrscheinlichkeit* zur Seite steht.

II.

Das Werk Gevaert's scheidet sich in *zwei* Teile, in einen historisch-theoretischen und in einen praktischen.

Der erste Teil, Origine et Développement des cantilenes antiphoniques de l'office romain betitelt, umfaßt 7 Kapitel, welche sich wieder in mehrere Sektionen spalten. Warum der Verfasser bloß die Antiphonen des Offiziums (Chorgebetes) zur Untersuchung herbeizieht, darüber spricht er sich pag. VII aus: diese Gattung von Gesängen lassen sich, ohne schriftliche Dokumente zu Führern zu haben, am weitesten zurück verfolgen.

Schon um die Mitte des 9. Jahrhunderts begegnen wir Verzeichnissen, in welchen die Antiphonen nach Tönen (Tonarten) geordnet und teilweise, d. h. die Anfänge derselben, mit Neumen versehen sind. Zudem besitzen wir noch eine genügend große Anzahl von diesen Antiphonen, welche seit dem 9. Jahrhundert in deutliche Notenschrift übertragen wurden, ein beachtenswerter Umstand gegenüber der Wahr-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nehmung, daß gegen Ende des 10. Jahrhunderts die Kirchengesänge manche Änderung der Tonarten erlitten. Bei den andern, besonders den mehr verzierten Gesängen kann man nicht mit gleicher Sicherheit vorangehen, schon hauptsächlich, weil sie mit der unenträtselbaren Neumenschrift verzeichnet sind; auch sind wenige derselben klassifiziert. Die Hymnen sind unzweifelhaft die ältesten kirchlichen Gesänge, aber sie wurden erst im 12. Jahrhundert in das römische (Lokal-) Offizium aufgenommen, und um diese Zeit erst findet man deren Melodien in den Manuskripten aufgezeichnet. Die Antiphonen allein können mit den uns erhaltenen altgriechischen Gesängen in Parallele gebracht werden.

Die ersten drei Kapitel stellen eigentlich nur Prolegomena dar und zeigen die Entwicklung und Konstruktion des griechisch-römischen Tonsystems, wie es in der Kaiserzeit sich gestaltet hatte. Die griechischen Modi (Skalen, Tonarten) in der klassischen Zeit waren:

I. Die äolische Skala: aa g f e d c♮ a / a G F E D C B A

II. Die jastische: g f e d c♮ a G

III. Die hypolydische: f e d c♮ a G F

IV. Die dorische: e d c♮ a G F E

V. Die phrygische: d c♮ a G F E D

VI. Die lydische: c♮ a G F E D C

VII. Die mixolydische: ♮ a G F E D C B (H).

Die letzten drei Skalen haben die Quart unten und die Quint oben, bei den ersten vier Skalen ist es umgekehrt, und es liegt die Quint unten und die Quart oben. Durch die gleichen Quinten sind die letzten drei Skalen mit den ersten vier verwandt.

Die Verschiedenheit dieser sieben Oktavreihen (und also auch der nach ihnen gebildeten Melodien) gründet sich auf die vier harmonischen Konstruktionen, welche den vier melodischen Konstruktionen der Quint, d. h. der vierfach verschiedenen Folge der im Intervalle der Quint enthaltenen Töne entsprechen. Die Quart, welche nach der Lage des Halbtons nur in dreifacher Form erscheint, hat geringere Bedeutung.

Dies ist fast alles, was uns die aristoxenische Schule lehrt, und was für unsere Zwecke brauchbar ist; von Regeln der eigentlichen melodischen Komposition (Petteia) ist nichts auf uns gekommen. Was aus einigen zerstreuten Stellen bei griechischen Schriftstellern und aus der Analyse von Fragmenten und noch erhaltenen Melodien sich schließen läßt, ist folgendes:

1. Sehr häufig lassen sich die Endtöne der Quint hören, deren unterster Ton der Fundamentalton eines Gesanges ist; fast gleich so oft ist die Terz verwendet.

2. Außer den drei modalen Tönen (Grundton, Quint, Terz) wird auch die Mese (a) gebraucht.

3. Wenn auch die absteigende Form der Skala die allgemeine Formel war, so galt doch stets der tiefste Ton als Fundamentalton, auch im V., VI. und VII. Modus, welche keineswegs mit unsern plagalen Skalen verwechselt werden dürfen.

4. Die regelmäßige Disposition der Kantilene war die nämliche, wie die der authentischen Kirchentonarten. Anfangs scheinen die liturgischen Melodien über den Schlußton nicht hinuntergegangen zu sein; erst später gestand man ihnen noch einen Ton unterhalb zu, was auch in der klassischen Periode vorkam.

5. Jedoch machen zwei modi, der jastische und hypolydische, eine Ausnahme, indem diesen auch noch eine andere Schlußweise eigen ist, nämlich:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Normal Jastisch, Skala: g—G; Schluß auf dem Grundton G;
nachgelassen Jastisch, Skala: d—D; Schluß auf dem Grundton G;
hochgespannt Jastisch, Skala: g—G; Schluß auf der Terz ♮;
normal Hypolydisch, Skala: f—F; Schluß auf dem Grundton F;
nachgelassen Hypolydisch, Skala: c—C; Schluß auf dem Grundton F;
hochgespannt Hypolydisch, Skala: f—F; Schluß auf der Terz a.

Um allen Stimmen gerecht zu werden, vertiefte man das System um eine große Terz und schloß es zwischen f und F ein, wobei dann mehrere ♭ zur Anwendung kamen.

Aristoxenus benannte dann auch die Töne nach den Skalen, die sich auf ihnen ergaben und erhielt auf solche Weise eine aufsteigende Namenreihe, welche von Boetius unrichtig dargestellt und von den Mönchen des 9. und 10. Jahrhunderts als Tonsystem benutzt wurde. Daraus ergab sich:

Die 8 aufsteigenden Töne bei Aristoxenus:	Die 8 Kirchentonarten:	Die 7 griechisch-römischen Oktaven in absteigender Ordnung:
Hypodorisch mese Fa;	Hypodorisch A—a (II);	Hypodorisch aa—a;
hypophrygisch mese Sol;	hypophrygisch B—♮ (IV);	hypophrygisch g—G;
hypolydisch mese la;	hypolydisch C—c (VI);	hypolydisch f—F;
dorisch mese si ♭;	dorisch D—d (I);	dorisch e—E;
phrygisch mese ut;	phrygisch E—e (III);	phrygisch d—D;
lydisch mese re;	lydisch F—f (V);	lydisch c—C;
mixolydisch mese mi ♭;	mixolydisch G—g (VII);	mixolydisch ♮—B.
hypermixolydisch mese fa.	hypermixolydisch a—aa.	

In der Zeit von Marc Aurel bis Konstantin zeigt sich noch viel Eifer für Musik, und gerade dieser Zeit verdanken wir den größten Teil der aus dem Altertum erhaltenen musikalischen Schriften, so die von Aristides, Porphyrius, Alypius, Bacchius dem älteren. Aber im 4. Jahrhundert tritt in dieser Beziehung eine Verarmung ein, wie überhaupt nach der Übersiedelung des Hofes nach Byzanz, welcher alle litterarischen und künstlerischen Größen nach sich zog, ein Niedergang der Kultur sichtbar wurde. Zugleich trat die Pflege der griechischen Sprache zurück und von 350 an sang man nur mehr lateinische Texte. Auch die Tonbezeichnung nach griechischer Art scheint außer Gebrauch zu kommen, sowohl im Orient als noch mehr im Occident, so daß die Überlieferung von Gesängen und Musikstücken nur durch Lehrer, mündlich und praktisch, geschah.[1])

Was die griechischen Musiker an praktischer Musik nach Rom brachten, das war fast nur Instrumentalspiel für sich allein und Gesang mit Begleitung der Kithara oder der Lyra. Diese Musik blühte noch zur Zeit des Kaiserreiches, begann jedoch unter Marc Aurel schon zu sinken. Auf diese Gattung Musik gründete der Alexandriner Ptolomäus sein Musiksystem, d. h. auf die Praxis des Gesanges zur Kithara oder Lyra. Neben seiner „Harmonik" besitzen wir noch einige wenige in griechischer Notenschrift verzeichnete Gesänge und Fragmente zur Erlernung des Kitharaspiels. Die Begleitungsweise der Instrumente zum Gesange beschränkte sich auf Vor-, Zwischen- und Nachspiele und Begleitung der Gesangsmelodie in der höheren Oktav. Gebraucht wurden als modi vorzüglich dorisch, jastisch und äolisch, dann auch phrygisch und lydisch. Die uns erhaltenen notierten Reste griechisch-römischer Musik gehören, mit Ausnahme der paar Fragmente, den drei ersten modi an.

Doch dieser Niedergang der Kunst hinderte die Römer nicht, vielleicht mehr als je von Gesang und Instrumentalspiel Gebrauch zu machen — zum Vergnügen. Um 370 klagte Ammianus Marcellinus mit bitteren Worten, daß die Bürger von Rom alle ernsten Beschäftigungen beiseite setzen und ihre Zeit mit Vergnügungen hinbringen. „In jedem Winkel hört man sin-

[1]) Gaudentius (5. Jahrhundert) spricht von griechischer Notation, als früher im Gebrauche stehend. Vielleicht hat man sich um diese Zeit (auch Boetius notiert nur nach der lydischen Skala) zur Vereinfachung mit einer einzigen, sich gleichbleibenden Skala- oder Tonbezeichnung für Gesang und Instrumente begnügt.

Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gen und von allen Orten tönt uns Saitengeklingel entgegen; anstatt Philosophen begegne man nur Sängern, und die Lehrer der Beredsamkeit haben ihren Platz den Lehrern der Lustbarkeit abgetreten." Rom war wohl christlich geworden, aber es blieben noch viele heidnische Elemente zurück, man hatte den Glauben angenommen, aber noch viel von den alten verdorbenen Sitten beibehalten. Um 400 macht auch der heilige Hieronymus keine erfreulichere Schilderung.

Der letzte Vertreter der melischen Kunst von Rom und der alten Musikwissenschaft ist Boetius. Sein philosophisches Werk De consolatione ist mit kleinen Gedichten durchwebt, welche später auch mit Melodien versehen und gesungen wurden. Ein Beispiel hievon findet sich in Pseudo-Odo's Musica. (Gerbert, Script. I. 270.)

Nach der Entvölkerung Roms anfangs 547 und der Eroberung Italiens durch die Byzantiner 555 verschwinden die Berichte über den Betrieb der weltlichen Musik für mehrere Jahrhunderte. Deshalb hat jedoch die Pflege derselben nicht aufgehört; mehrere kirchliche Dekrete geben uns einige Daten davon, indem verboten wird, was den Anstrich von Heidnischem an sich trägt. Die Kirche konnte des Gesanges nicht entbehren, dieser aber erhielt erst am Ende des 7. Jahrhunderts seinen Ausbau für immer, während die weltliche Musik sich nach dem Charakter der Zeit modifizierte und in der Entwicklung fortschritt. Ihre Einwirkung auf die kirchliche Musik läßt sich am Auftreten des Organums im 10. und 11. Jahrhundert, dem Keime der späteren mehrstimmigen Musik ersehen. Daß jedoch die weltliche Kunst auch bestimmte Regeln befolgte und eine feste Theorie zur Grundlage hatte, dies wird durch eine in der dem Hukbald zugeschriebenen Mus. Enchiriadis[1]) enthaltenen Stelle bezeugt. „Zitherspieler," heißt es da, „Flötenspieler und andere Instrumentalisten, weltliche Sänger und Sängerinnen bemühen sich, ihre Musik den Regeln der Kunst anzupassen, um ihre Zuhörer zu ergötzen."

III.

Nachdem die Verfolgungen ihr Ende erreicht hatten, konnte die Kirche auch daran gehen, den öffentlichen Gottesdienst in feste Formen zu bringen. Von da aus nimmt auch die Geschichte der Gesangstücke, welche sich bis auf unsere Zeiten im Offizium der lateinischen Kirche fortgepflanzt haben, ihren Anfang.

Unter den verschiedenen Arten von Gesangstücken, aus welchen sich später das römische Antiphonarium zusammensetzte, ist keine durch so alte schriftliche Denkmäler bekannt als die strophische Hymnodie. In musikalischer Beziehung bildet sie den Übergang von der Gesangsweise oder Melodik des Altertums zum eigentlichen liturgischen Gesang.

Abgesehen davon, daß in der heiligen Schrift schon von Hymnen die Rede ist, berichtet die Geschichte, daß die Arianer und Gnostiker durch Hymnen, die sie mit einschmeichelnder Melodie versahen, ihre Irrtümer zu verbreiten suchten. Ihnen gegenüber wandten aber die rechtgläubigen Bischöfe des Orients die nämlichen Waffen an, um ihren Einfluß zu brechen; sie dichteten Hymnen mit orthodoxem Inhalt, welchen sie gefällige Melodien, teilweise selbst die Melodien der Häretiker beigaben. Solche Hymnen verfaßte Ephrem der Syrer und Gregor von Nazianz. Ähnlichen Ursprung hat auch der strophische Hymnengesang der lateinischen Kirche. Als der erste Hymnendichter im Occident wird gepriesen der große Verteidiger des katholischen Glaubens, der heilige Hilarius von Poitiers. († 367.) Seine Hymnen waren nur für Poitiers bestimmt und gelangten nicht in den liturgischen Gebrauch der lateinischen Kirche.

Der wirkliche Begründer der Hymnologie und des Gesanges in der lateinischen Kirche ist der heilige Ambrosius. Von seinen Hymnen zieren noch manche das gegenwärtige Offizium (Brevier). Bezüglich der metrischen und musikalischen Formen schließen sie sich den derartigen Erzeugnissen des heidnischen Altertums an. Die Sprache, welcher der heilige Ambrosius sich bedient, ist klassisches Latein, auch mißt er die Silben noch nach der Quantität; das Versmaß ist der jambische Dimeter. Vier Verszeilen geben eine Strophe, alle Strophen werden nach der nämlichen Melodie gesungen.

Die Melodiebildung sowie der Rhythmus dieser Hymnen ist den gebräuchlichen

[1]) Gerbert, Script. I. 213.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Formen des lyrischen Gesanges bei den Griechen und Römern entlehnt. Alle Hymnenmelodien, welche insoweit solche einer allgemeinen Verbreitung sich erfreuen, eine Garantie für ihr hohes Alter geben, gehören einem der drei Haupt-modi der Kithara- und Gesangmusik: dem dorischen oder dem jastischen oder dem äolischen Modus an, von welchen noch Monumente vorhanden sind. Die harmonische Struktur der christlichen Hymnen des 4. Jahrhunderts unterscheidet sich in nichts von der der heidnischen Hymnen des 2. Jahrhunderts, sie stimmt also mit der Tonartentheorie der griechisch-klassischen Zeit überein. — Diese Behauptung erweist dann der Verfasser an der Analyse von neun ambrosianischen Hymnenmelodien. (S. 70 bis 74.)

Nach Ambrosius wurden in allen Jahrhunderten kirchliche Hymnen gedichtet und komponiert (Prudentius, Venantius u. a.). Höchstens 60 alte Melodien haben sich bis heute erhalten, von denen etwa 20 ein musikalisches Interesse beanspruchen. Rom selbst nahm erst zu Anfang des 12. Jahrhunderts Hymnen in sein (Lokal-) Offizium auf.

IV.

Mit dem vierten Kapitel beginnt der Hauptteil dieses Buches: Die Untersuchung der Antiphonen des Offiziums. Deren Text sind Worte der heiligen Schrift selbst, kennen keinen andern Rhythmus als den Parallelismus der hebräischen Poesie und haben von der weltlichen Musik des Altertums nur die modi oder vielmehr die melodischen Motive im allgemeinen beibehalten.

Die Antiphon bildet einen wesentlichen Bestandteil des Psalmengesanges, welcher von zwei Chören vollführt wird; sie wird vom Vorsänger angestimmt, ist gleichsam die Einleitung und der Schluß der Absingung eines oder mehrerer Psalmen, und stimmt im Modus mit dem betreffenden Psalmton überein — ähnlich, wie die Alten den Gesangstücken kurze Instrumentalsätze vorhergehen (und nachfolgen) ließen, um den Sängern und Zuhörern schon vorher den Ton und Modus des Gesangstückes einzuprägen. Oft wiederholte man die Antiphon inmitten des Psalmes.

Im 4. Jahrhundert kannte man schon im Oriente Antiphonen; der heilige Ambrosius soll sie in den Occident verpflanzt haben; Papst Cölestin I. (422—432) wird als der Begründer des Antiphonengesanges in der römischen Kirche genannt.[1]) Von da an konzentriert sich die Entwicklung des liturgischen Gesanges auf die Hauptstadt der lateinischen Christenheit. Leo der Große (440—461) gab dem Gesange Dauer und Festigkeit durch Gründung einer Singschule in der Nähe von St. Peter, welche den Kirchengesang zu vollführen hatte, und deren Vorsteher unzweifelhaft auch die Obliegenheit hatten, neu in die Liturgie eingeführte Texte mit Melodien zu versehen. So wuchs vom 5. Jahrhundert an bis gegen Ende des 7. Jahrhunderts der Melodienschatz mit der zunehmenden Entfaltung der Liturgie. Am Ende des 7. Jahrhunderts scheinen die letzten Elemente der Melodiesammlung einverleibt worden zu sein.

Die Modi der Antiphonen waren keine andern als die der alten Kunst, vorab der dorische, jastische und äolische Modus, dann noch der hypolydische; die harmonische Struktur ihrer Oktavreihen stimmt ganz zusammen. Die zu den Psalmen des Wochenoffiziums gehörigen Antiphonen sind regelmäßig kurz und meist syllabisch, nur für die Cantica (Benedictus, Magnificat) finden sich längere und mit Melismen geschmückte.

---

[1]) Der heilige Ambrosius führte den antiphonalen Gesang der Psalmen, d. h. den Wechselgesang zwischen zwei Chören ein. Von Papst Cölestin I. (423—432) berichtet der Liber pontificalis nichts weiter als: „Hic fecit, ut psalmi CL David ante sacrificium psalli, quod ante non fiebat, nisi tantum recitabatur epistola Pauli apostoli et sanctum evangelium et sic missæ celebrabantur." (Liber pontif., ediert von Duchesne. I. p. 89. 230.) In letzt citierter Stelle ist nach dem Worte David „antiphonatim" eingeschaltet. Duchesne bemerkt dazu: „Liber pontif. ist der erste Autor, welcher von Einführung der Psalmodie als Vorbereitung zur Messe spricht und sie dem Papste Cölestin I. zuweist. Das ist das Officium divinum (Brevier), d. h. das Abbeten oder Singen des ganzen Psalteriums zu bestimmten Stunden. (Vorher wurden dazu nur einzelne Psalmen benützt.) Wenigstens ist dies kirchlicher Gebrauch seit dem 6. Jahrhundert. Hier wird nur von den Psalmen gesprochen, Lektionen, Responsorien wurden erst später eingeführt, vielleicht nach dem Vorgange des heiligen Benedikt vom heiligen Gregor I. oder wie andere behaupten, von Papst Honorius."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der dorische Modus, bei den Griechen viel gebraucht, wird beim christlichen Gesange sparsamer verwendet. Die betreffenden Antiphonen verlaufen in dem Ambitus von ♮—E, oder c—E, oder c—D, d—D. (D ist zulässiger Ton unter der Finale E.) Beispiel: Dritte Antiphon der Laudes im Commune Virginum „Hæc est, quæ nescivit".

Der jastische Modus dagegen ist sehr häufig gebraucht: a) nachgelassen jastisch d—D mit Finale G; manche Antiphonen haben nur den Umfang c—F. b) Normal jastisch d—G mit F und aufsteigend bis zu f. c) Hochgespanntes Jastisch unterscheidet sich vom normalen nur durch die Finale ♮ und benützt einen kleineren Ambitus. Beispiele zu b): „Tu es Petrus", „Dixit Dominus"; — zu c): „Ex Aegypto vocavi". (fer. VI. p. Dom. I. Adv. ad Magnif.)

Die äolische Tonart kömmt am öftersten vor: e—a. Einige Melodien steigen bis zur sechsten, ja auch siebenten Stufe (f, g). Selbst eine Erhöhung des f in fis findet sich, wenn auch sehr selten. Beispiel: „Ecce veniet." (Fer. VI. p. Dom. I. Adv. ad Bened.)

Manchmal verbinden sich zwei verschiedene modi in einer und derselben Antiphon, so daß sie den Anfang jastisch und den Schluß äolisch bildet, oder äolisch beginnt und gespannt jastisch schließt.

Der hypolydische Modus, welcher weder in den griechisch-römischen Fragmenten noch bei den Hymnen vorkömmt, erscheint ebenfalls in dreifacher Form: a) normal, b) nachgelassen, c—F—C, Finale F, c) hochgespannt d c ♮ . . . . . F, mit Schlußton a. Beispiele: zu a): „Bene omnia fecit" (Dom. XI. p. Pent. ad Magnif.); zu b): „Notum fecit" (Nativ. Dom. III. Noct.); zu c): die Psalmmelodie des V. Tones: „Consolamini" (fer. V. p. Dom. IV. Adv. ad Bened.).

Der Antiphonengesang hat sich also aus der alten griechischen Musik die vier höchsten Tonarten erwählt: Die äolische, jastische, hypolydische und dorische, welche die Hauptkonsonanz, die Quint, in der Oktavreihe unten haben, und deren tiefster Ton auch Finalton, Tonika ist. Die zwei letzten modi, der hypolydische und dorische, scheinen deswegen seltener angewendet worden zu sein, weil ihre Quint den Triton F—♮ enthält; die ersteren zwei, ohne Triton, vermischen sich auch leicht. Der nachgelassen hypolydische Modus (c ♮ a G F E D C) vertieft stets die vierte Stufe über der Finale F in ♭molle, so daß die lydische Quint sich in eine jastisch-phrygische Quint (= G F E D C) umgestaltet, und somit auch eine Modusvermischung stattfindet.

V.

Im 5. Jahrhundert fand noch die alte Kunst eifrige Pflege und die Namen der Tonarten nach griechischer Theorie standen noch im allgemeinen Gebrauche. Am Anfange des nächsten Jahrhunderts, wo doch schon eine bedeutende Zahl der Offiziumsantiphonen existierte, bedient sich Cassiodorus, der Zeitgenosse des heiligen Benedikt, noch der Bezeichnungen von dorisch, äolisch und jastisch, indem er den diesen Tonarten innewohnenden Charakter beschreibt. Aber nach dem Untergange des weströmischen Reiches (547) verschwand auch die Kenntnis der alten musikalischen Kunst, man sang und spielte teils Traditionelles, teils einfaches Selbsterdachtes, jedoch ohne Theorie. Isidor von Sevilla, Zeitgenosse Gregor's I., und einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit, kennt noch keinen Unterschied zwischen Ton und Modus, und gibt nur eine verworrene Definition von tonus.

Erst zweihundert Jahre später, um 850, begegnet uns wieder eine Theorie der Musik, Musica disciplina des Aurelian von Reomé, welche sich mit dem Kirchengesange beschäftigt. Darin kömmt nichts mehr von einem dorischen, jastischen, äolischen und hypolydischen Modus vor, sondern die vier Tonarten werden einfach mit Nummern und nach deren griechischen Namen aufgeführt: erster Ton, Protus; zweiter Ton, Deuterus; dritter Ton, Tritus; vierter Ton, Tetrardus. Diese vier werden in je zwei geschieden, in einen höheren, authentus und in einen tieferen, plagius, wodurch sich 8 modi ergeben, welche noch heutzutage in der orientalischen und occidentalischen Kirche gelehrt und gebraucht werden, und wornach alle unsere Choralgesänge konstruiert sind.

Daß diese Theorie hellenischen Ursprungs ist, dafür zeugen genügend die durchweg darin gebrauchten Namen (termini). Zum Überfluß sagt Aurelian geradezu, daß diese Theorie griechischen Ur-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sprungs ist.[1]) Was wir aber weder von ihm noch von einem seiner Zeitgenossen erfahren, das ist, wann und wo dieses System von den vier Doppeltonarten entstanden ist. Nur soviel wissen wir, daß Johannes Damascenus in seinem Octoechos von diesen 8 modi Gebrauch macht (um 710), also im Anfange des 8. Jahrhunderts dieselben in Syrien schon existierten. Im weiteren können wir nur schließen, daß, da wohl 715 das Antiphonale missarum schon abgeschlossen war, diese neue Theorie im letzten Drittel des 7. Jahrhunderts auch in Rom bereits bekannt war. Wahrscheinlich war sie durch die hellenischen Päpste, speziell durch Agatho (678—681) in die römische Liturgie eingeführt.

Dieses syro-hellenische Tonartensystem gründet sich nicht auf die sieben Oktavreihen der Griechen, sondern auf die vier verschiedenen Gattungen der Quint.[2]) Die darüber gesetzte Quart diente vielmehr zur Vervollständigung einer Achttonreihe und nahm keineswegs eine so hervorragende Bedeutung in Anspruch wie die Quint. Darum lehrt auch Hukbald (und Pseudo-Hukbald)[3]) den Schüler die Unterscheidung der Pentachorde vor allem als Mittel zur Unterscheidung der modi.

Die Umbildung des alten Systems in das neue vollzog sich in der Weise, daß der Protus (tonus I.), der um eine Quint abwärts versetzte äolische Modus ist; er verbindet sich leicht mit dem jastischen, und wenn eine jastische Melodie mit äolisch beginnt, so nimmt letzteres seinen Platz in der Höhe wieder ein, und wird mit ♮ gesungen.

Der Deuterus (tonus III.) ist der alte dorische Modus;

der Tritus (tonus V.) ist der normale hypolydische;

der Tetrardus (tonus VII.) der normale jastische.

Der tief-hypolydische Modus erscheint als der Tritus plagius (tonus VI.); der tief-jastische als der Tetrardus plagius (tonus VIII.); der hoch-hypolydische mit Schlußton a wurde um eine Quint abwärts versetzt und dem Protus als plagius (tonus II.) beigegeben; so auch der hoch-jastische mit Schlußton ♮ um eine Quint abwärts versetzt und zum Deuterus plagius (tonus IV.) gemacht. Viele Antiphonen des IV. Tons werden von alten Theoretikern als gemischten Tones angesehen, indem der Anfang dem VII., der Schluß dem IV. Ton angehört; einige wiesen sie ganz dem VII. Tone zu, wobei sie den Schluß eben anders gestalteten. Solches findet sich auch bei Vermischung anderer modi. Hauptgesetz aber blieb immer, daß der Schlußton der Antiphon den Modus der Psalmodie bestimmte.

Der tonus peregrinus, dem ein jastisches Thema zu Grunde liegt, und welcher in ganz exceptioneller Weise im obersten Tone des Dreiklanges G ♮ d schließt, war vor dem 10. Jahrhundert dem VII. Tone zugewiesen, später um eine Quint (mit ♭) vertieft, ward er als tonus novissimus dem VIII. beigefügt.

VI.

Eine eingehende Untersuchung erheischt auch die eigentliche Komposition, die melodische Faktur.

Während die neueren Komponisten stets darauf bedacht sind, originell zu sein, arbeiteten die griechisch-römischen und nach ihnen die christlich-liturgischen Melodisten mit traditionellen Thematen, aus welchen sie durch Erweiterung neue Gesänge schufen. Diese Themate hießen ehemals Nomos, d. i. Gesetz, Regel, Modell, und sie kamen und kommen überall vor, wo es sich um einstimmige Gesänge handelt, zur Bewahrung einer harmonischen Einheit, welche bei mehrstimmiger Musik durch Anwendung der zusammenschließenden Akkorde erzielt wird.

Der Nomoi oder Modelle, welche der christliche Gesang aus dem allgemeinen Fond der griechisch-römischen Musik herübergenommen hat, sind nicht gar so viele. Eine Analyse der im Tonarius von Regino[4]) benannten Antiphonen hat höchstens 47 ergeben; beachtet man, daß von diesen manche

[1]) Gerbert, l. c. I. 53.

[2]) Die griechischen Oktavreihen setzen sich aus zwei verbundenen Tetrachorden mit einem unten angefügten Tone (Proslambanomenos) zusammen, z. B. A | B C D E F G a; D | E F G a ♮ c d. Uns erscheinen allerdings Dur- und Molldreiklänge als Grundlage, doch für die Griechen hatte dies nicht die geringste Bedeutung, da die Terz noch nicht als Konsonanz galt.

[3]) Gerb. l. c. 153. 180.

[4]) Coussemaker, Script. med. ævi II.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich bloß durch den Anfangston oder die Schlußformel unterscheiden, so wird ihre Zahl noch geringer. Sie befolgen entweder einen ganz einfachen Gang, wobei nur die charakteristischen Beugungen der Stimme hervortreten, oder, wie es sehr häufig der Fall ist, sie haben eine gemeinschaftliche zierliche Anfangsformel und gehen dann auseinander, oder aber sie haben eine bestimmte Form vom Anfang bis zum Ende, und unterscheiden sich nur durch die Veränderungen, welche die Unterlegung des Textes mit sich bringt.

Ihr Gang ist zweifach: a) direkt, zuerst aufsteigend, dann absteigend (bei den einer authentischen Tonart angehörigen Themen); der Ausgangspunkt ist der Grundton oder die Terz, ein Ruhepunkt tritt auf der Quint (Dominante) ein, welche manchmal höchstens um ein oder zwei Stufen überschritten wird. Beim Absteigen kann die Melodie auf der Terz oder Quart der Oktavreihe einen Ruhepunkt machen. Bei einigen Melodien geschieht unmittelbar ein Absteigen von der Quint aus.

b) Herumschweifend, wenn nämlich vom Grundton aus die Melodie sich nach oben und sogleich auch nach unten bewegt, z. B. G a G F G c ...

Diese Themen beginnen manchmal auch mit einem „Vorschlage" von unten oder von oben, z. B. I. ton. C D D a ♭ a; VII. ton. c ♯ c d d.

Der Anfang aller dieser Modelle ist bezeichnend und bereitet auf das folgende vor; besonders aber hat der Anfang eine gewisse Bedeutung bei Antiphonen, welche mit Psalmodie verbunden sind, weil er den Chor schon den Psalmton vorausahnen läßt. Dazu tragen mehr oder weniger charakteristische Formeln und Wendungen bei.

Auch die benutzten Intervalle sollen nicht unberücksichtigt bleiben. Große und kleine Sekunden und Terzen unterliegen keiner weitern Beschränkung, als in so weit sie der betreffenden Oktavreihe entsprechen, diatonisch sind. Quart und vorzüglich die Quint sind harmonische Intervalle und kommen nicht auf allen Stufen zur Verwendung; so findet sich z. B. die springende Quint nur auf dem Grundton aufgerichtet. Die übermäßige Quart (Triton) und die verminderte Quint sind zwar (springend) aus dem liturgischen Gesange verbannt, jedoch kömmt hin und wieder der Triton vor, aber nicht in unmittelbarer Folge; ebenso die falsche Quint (Beispiel: „Caro mea", Sabb. sancto I. Noct.).

Intervalle über die Quint hinaus in unmittelbarer Folge kamen früher nie zur Anwendung, aber oft in abgestufter Folge (z. B. „Cor mundum", Dom. I. Quadr. ad Laudes: C D D a a ♭ [kleine Septime]).

Nicht minder bieten die melodischen Einschnitte der Antiphonen ein Interesse. Der Gesang der Psalmen und Antiphonen hat als einziges rhythmisches Element die Periodizität, die Gliederung, indem die Stimme an gewissen Punkten gleichsam etwas ruht; eine annähernde Symmetrie in der Ausdehnung der einzelnen Teile der Melodie. Die Form des Textes selber läßt naturgemäß ein gleichmäßiges Metrum nicht zu; denn die Texte der Antiphonen sind fast regelmäßig aus den Psalmen oder den Propheten entnommen. Die hebräische Dichtung kannte aber kein so streng geregeltes Versmaß, wie es die klassische Zeit der Griechen und Römer aufweist. Doch lassen die Psalmverse, abgesehen von der Scheidung in der Mitte (Asteriskus), oft noch eine Trennung (Cäsur) zu, z. B.: In exitu Israel | de Aegypto: | domus Jacob | de populo barbaro. Das beobachtet sehr häufig auch die Melodie, bei welcher man einen Vorder- und Nachsatz beobachten kann. Mehrere Antiphonen sind so kurz (besonders die für die Wochentage), daß sie in einem Zuge zu singen sind, sie bilden auch melodisch nur einen Satz, ein Glied.

Als ordentlicher Rahmen für die Antiphonen gilt der Psalmvers mit seinen zwei Gliedern. Darnach kann man sie einteilen in kurze, welche nicht den ganzen Rahmen ausfüllen, in ordentliche, welche diesem Rahmen entsprechen, und in lange, welche darüber hinausgehen und mehr als zwei Glieder zählen. Zu letzteren gehören größtenteils die Antiphonen zum Benedictus in den Laudes und zum Magnificat in der Vesper. Diese zeichnen sich gewöhnlich auch durch eine reichere Melodie aus, während die übrigen einfacher, die kurzen fast immer syllabisch gehalten sind. Das Alleluja, welches manchmal Antiphonen oder auch deren Gliedern (durchgehends denen der Osterzeit) angehängt ist, bildet öfters

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einen eigenen melodischen Abschnitt, öfter auch nur eine Verlängerung des Gliedes. Daß bezüglich der Symmetrie der Glieder und Cäsuren manchmal auch Unregelmäßigkeiten sich zeigen, soll schließlich noch bemerkt werden.

In unsern Choralbüchern sind die Cäsuren mit , die Glieder mit kenntlich gemacht.

Die einfachsten Antiphonen bringen nur das nackte Thema oder Modell, die längeren sind über das Modell hinaus geführt entweder durch Repetition, oder durch Verlängerung oder durch Verzierung; es kann auch noch Modulation nach andern Tonarten stattfinden.

Eine Repetition findet sich z. B. in „Dextera Domini" Dom. II. Quadrag. in Laud., woselbst dieselbe schon durch den Text nahe gelegt ist; auch in den großen O-Antiphonen im Advent (O sapientia.... Veni....).

Eine Verlängerung geschieht a) durch Vorsetzung einer Note zu Anfang; b) durch Hinzufügung am Ende des Modells, gewöhnlich bilden diese Anhängsel ganze Glieder und sind freie Erfindungen des Kompositeurs; c) durch Ausweitung des Modells in der Mitte durch Beigabe von passenden melodischen Bewegungen. Durch Häufung derselben verliert jedoch das Thema mehr oder weniger an Erkennbarkeit; d) durch Paraphrasierung mittels melismatischer Figuren, d. h. durch Verzierungen einzelner Noten. Alle diese vier Arten finden sich gewöhnlich mehr oder weniger vereint angebracht. e) Die Vermischung der Tonarten geschieht 1. durch Verbindung eines authentischen Modus mit seinem plagalen; 2. durch Verbindung zweier verschiedener modi, z. B. des V. oder VI. mit dem VIII.; 3. durch Übergang in einen andern Modus vermittelst Verwandlung des ♮ in ♭ oder umgekehrt (nach alter Lehre durch Vermischung des tetrachordum disjunct. mit dem tetrachordum synemmenon).

Die Mittel also, deren sich die kirchlichen Gesangskomponisten bedienten, waren höchst einfach, und ihre Gebilde, speziell hier die Antiphonen, erreichten ästhetische Zwecke. Sie sind nicht einförmige Cantillationen ohne Leben, sie verhalten sich zur Polyphonie wie die Zeichnung zum Gemälde. Diese Musik wirkt ebenfalls durch die drei die Musik konstituierenden Elemente: Harmonie, Melodie und Rhythmus. Der Rhythmus findet sich freilich nur in seinem Anfangsstadium (à l'état rudimentaire) und die Harmonie nur virtuell in der Aufeinanderfolge der Töne verborgen, aber die Melodie zeigt sich offen. Diese hat eine große Wirksamkeit, trotz ihrer Einfachheit; allerdings ruft sie keine plötzliche und außerordentliche Gemütsbewegung hervor, läßt nicht eine ganze Welt von Sensationen, Bildern und Ideen auftauchen, wie die mehrstimmige neuere Musik, — sie begnügt sich, in bescheidener und ruhiger Anmut vor uns zu treten, und durch den Ausdruck einiger einfachen und bestimmten Gefühle, wie der Hoffnung, des Glaubens, der Sehnsucht nach dem Himmel u. s. w. auf unser Inneres zu wirken. Während die Eindrücke, welche die mehrstimmige Musik macht, bei öfterem Hören derselben abgeschwächt werden, behält dieser einstimmige Gesang seine Frische und Kraft unversehrt; ja, seine Eindrücke werden mit der Zeit stärker und dringen mit der Zeit ganz in uns ein. Bemerkenswert ist noch, daß diese alten Melodien auf uns noch gerade den Eindruck machen, welchen sie auf die Gemüter vor tausend und mehr Jahren gemacht haben.

Die alten Melodisten verstanden nicht bloß dem Sinne oder dem Stimmungsausdrucke eines Textes tonisch gerecht zu werden, sondern wußten auch oft alle zu einem Feste gehörigen Antiphonen zu einer gewissen Einheit zu bringen (z. B. die Antiphonen zum Feste Epiphanie).

VII.

Der Verfasser fixiert den Beginn des Antiphonengesanges auf die Zeit Leo des Großen (440—461) und die Vollendung des römischen Antiphonars auf die Zeit des Papstes Agathon (678—681), und nimmt für die Komposition derselben in genanntem Zeitraum drei Epochen an. Zur Eruierung derselben bieten sich aber sehr wenige äußere Dokumente an (die Regel des heiligen Benedikt, der Liber pontificalis und die Korrespondenz Gregor des Großen); deshalb muß dazu eine genaue Untersuchung der Texte und eine Analyse der Gesänge benützt werden.

Demnach ist die Herkunft eines Antiphonentextes im allgemeinen ein sicherer Beweis zur Bestimmung, wann dieser Text

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in das Offizium aufgenommen wurde. So ergeben sich drei Epochen:

I. Die älteste, wo man bloß vokalisierte Antiphonen über das Wort Alleluja und über Texte anwendete, die dem zugehörigen Psalme oder Canticum entnommen waren. Diese Klasse von Antiphonen geht auf die ersten Zeiten der Organisation des Offiziums zurück, und war noch die einzige zur Zeit des heiligen Benedikt (um 530).

II. Die mittlere Epoche, in welcher die Antiphonentexte auch aus anderen Teilen der heiligen Schrift entnommen wurden. Diese Gattung Antiphonen erscheint im römischen Cursus (Offizium) erst im ersten Drittel des 6. Jahrhunderts.

III. Die letzte Epoche umfaßt die Antiphonen, deren Texte aus den Akten der Martyrer und aus den Lebensskizzen von Heiligen entnommen sind, welche zu Rom eine besondere Verehrung genossen.

Alles dies wird in ausführlicher Erörterung bewiesen, daher wir auf das Buch selbst verweisen müssen.

Die Melodien der Antiphonen lassen sich ebenso abscheiden und einteilen wie ihre Texte.

Die als Hauptthemate oder Modelle sich ergebenden einfachen Melodien finden sich für die verschiedensten Texte verwendet. Das Bemerkenswerte und Auffallende dabei ist, 1) daß sieben Modelle, welche außerdem häufig vorkommen (nebst fünf davon abgeleiteten Modellen) über den den Psalmen entnommenen Antiphonentexten nicht gefunden werden. Daraus kann man schließen, daß diese sieben (resp. zwölf) Melodietypen zur Zeit der ersten Fixierung des Offiziums noch nicht in kirchlichen Gebrauch genommen waren. Von den restierenden vierzig Modellen sind sechs (nebst vier abgeleiteten) nur in einer oder zwei den Psalmen entnommenen Antiphonen repräsentiert, und kommen in der ferialen Psalmodie gar nicht vor. Wir können auch diese zehn Themen aus der Reihe der ältesten (cantilènes primitives) ausschließen.

Es verbleiben dann noch immer 34 Themate (mit vier Varianten), welche wir ohne Zögern als die primitiven anerkennen, d. h. als solche, welche das römische Antiphonar seit seinem Anfang dem griechisch-römischen Modellfond entlehnt hat. Die Antiphonen der dritten Epoche benützen kein anderes Thema, das nicht auch schon für die Texte der ersten und zweiten Gattung angewendet worden wäre.

Vergleicht man nun alle diese Antiphonenmelodien, so ergibt sich, daß die über Psalmverse komponierten einen kleinen Ambitus haben und nie in einen andern Ton modulieren, auch sind sie mit wenigen Ausnahmen syllabisch, kurz, sie haben ein archaistisches Aussehen und weichen, der äußeren Form nach, in nichts von den uns erhaltenen griechisch-römischen Melodien ab.

Diesen gegenüber zeigen die Antiphonen der dritten Epoche (den Martyrakten u. s. w. entnommenen) ein ganz anderes Gepräge. Mit diesen scheinen die Melodisten großenteils summarisch zu Werke gegangen zu sein; man hat sich begnügt, einige Modelle der zweiten Epoche zu nehmen und sie ziemlich mechanisch den neuen Texten anzupassen. Die Einförmigkeit des Verfahrens und die häufige Wiederkehr derselben Kantilene gibt allen solchen Offizien einen familiären Anstrich. So z. B. bringen die Offizien der heiligen Agnes, der heiligen Agatha, des heiligen Klemens zum Überfluß (à satiété, zum Überdruß?) das Thema von der Antiphon „Specie tua" (De Virg. in II. Noct.). Dagegen scheinen diese Komponisten all ihr Können und Wollen für die Antiphonen zu den Cantica jener Offizien aufgespart zu haben, welche eine sehr große Mannigfaltigkeit in der Wahl und Entwicklung der Motive und oft einen großen Reichtum (an Melismen) aufweisen und sich den Antiphonen der Messe (Introitus u. s. w.) nähern. Unter die schönsten Antiphonen zählen z. B. Stans beata Agatha, O crux splendidior u. dgl.

Aber die besten Antiphonen, der eigentliche Schmuck des Antiphonars, finden sich unter den Melodien, welche zu Texten der zweiten Epoche gehören, namentlich solchen, welche den prophetischen Büchern entnommen sind. Die Zeit ihrer Komposition fällt zwischen 540—600, da der liturgische Gesang zur vollen Entwicklung kam. So sind die Offizien des Adventes und der Weihnachtszeit unnachahmliche Muster in melodischer Beziehung, zugleich erhaben und angenehm, sie atmen Friede und Hoffnung auf das kommende Heil.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

VIII.

Inwieweit können wir uns schmeicheln, die vom 5. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts komponierten Gesänge noch zu besitzen? Eine weitere Untersuchung mag ein annehmbares Urteil ermöglichen.

Wenn wir einerseits die gegenwärtigen Antiphonarien mit den Gesängen vergleichen, welche uns Dokumente aus dem 9. und 10. Jahrhundert darbieten, so ergibt sich, daß die allermeisten, einige kleine Änderungen abgerechnet, bezüglich der Melodien zusammenstimmen. Sehr selten haben sie eine abweichende Modulation, oder ist ihr Gesang unkenntlich geworden. Jedoch hat eine bestimmte Zahl derselben ihre harmonische Struktur, den Modus gewechselt; sie gehören aber sämtlich der nämlichen Modusformation und denselben Modellen oder Themata an. Bei näherer Betrachtung haben diese Veränderungen ihren Grund hauptsächlich darin: um erstens die Intonation leichter zu gestalten und zweitens weil zwei ähnliche Modelle vermischt sind.

Man vergegenwärtige sich nun nochmal kurz die Geschichte der Entwicklung des liturgischen Gesanges oder vielmehr des Gesanges beim Offizium (440 — 680) in der päpstlichen Basilika. Der Gesang bei den kirchlichen Tageszeiten oder dem Offizium wurde von einem Sängerkollegium vollführt; und sowohl durch die tägliche Dienstleistung als auch durch die Einrichtung einer Singschule wurden die Gesänge, welche kurz und einfach und noch nicht so viele waren, fortgepflanzt; denn es ist kein Grund zur Annahme vorhanden, daß diese Gesänge schriftlich aufgezeichnet gewesen wären. Möglicherweise kann man auch eine Zusammenstellung der Gesänge für die Singschüler gehabt haben.

Bis gegen Schluß des 6. Jahrhunderts blieb der römische Kirchengesang lokal; erst unter Gregor d. Gr. wurde er nach England verpflanzt und die nachfolgenden Päpste trugen Sorge, daß diesem Lande auch die im 7. und 8. Jahrhundert eingeführten Verbesserungen und Reformen zu teil wurden. Nach Deutschland kam dieser Gesang unter Gregor II. (715 — 731), um 754 auch nach Frankreich, am Ende des 8. Jahrhunderts war er im ganzen Abendlande verbreitet.

Während dieser Periode bildete sich nun die Tonzeichenschrift, welche unter dem Namen „Neumen" bekannt ist, heraus, wodurch allerdings keine Sicherheit der Aufzeichnung und unversehrten Fortpflanzung möglich war (die „Neumen" zeigen wohl die Bewegung der Stimme, aber nicht die Hauptsache, die Intervalle an); jedoch war dieselbe für einen wohlunterrichteten Sänger genügend. Von dieser Tonschrift aber begegnet uns vor der Mitte des 9. Jahrhunderts weder ein schriftliches Monument noch eine spezielle Andeutung. Es bleibt, wenn man die Nomenklatur beachtet, nur die Annahme übrig, daß diese Tonschrift in Rom zu einer Zeit eingeführt wurde, wo die Päpste unter hellenischem Einflusse standen, das ist von 680 — 750; sie scheint ferner in engster Verbindung mit dem Octoechos, dem Acht-Tonarten-System zu stehen, welches um diese Zeit oder etwas früher im byzantinischen Reiche in Aufnahme gekommen war, und nun, am Ende des 8. Jahrhunderts (Alkuin), auch in der lateinischen Kirche erscheint.

Im karolingischen Zeitalter stand der liturgische Gesang in höchster Blüte, wie auch damals alle Künste und Wissenschaften einen außerordentlichen Aufschwung nahmen. Auch das musikalisch-liturgische Repertoir wurde sehr bereichert durch Aufnahme neuer Feste und festlicher Gelegenheiten.

Unter Karl dem Kahlen (840—877) erschienen endlich die ersten Denkmäler der Neumenschrift und die ersten theoretischen Traktate über praktischen Kirchengesang. Das erste und älteste Monument gehört dem Aurelian von Reomé in der Campagne an, in welchem viele Antiphonen und Responsorien nach dem Modus klassifiziert sind. Etwas später schrieb der Abt Regino von Prüm einen Traktat über die kirchliche Gesangspraxis und einen Tonarius. Letzteres Werk, eigentlich eine nach den modis geordnete Liste fast aller Antiphonen des Offiziums und des Missale, sowie der Hauptformeln und Psalmausgänge (zum Teil neumiert), ist von besonderer Wichtigkeit und bildet den eigentlichen Ausgangspunkt zur historischen Erforschung des Antiphonars. Fast aus der nämlichen Zeit stammt auch die Musica von Hukbald, sowie die unter dessen Namen benannten Traktate „Enchiriadis" und „Commemoratio". Beide letztere enthalten viele Gesänge in sicherer Tonbezeichnung und sind unschätzbar, weil durch sie die Möglichkeit gegeben ist, gar manche Antiphonen in ihrer alten Lesart herzustellen und die große Aenderung zu ersehen, welche

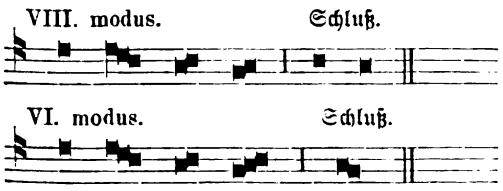
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bald nachher an Gesängen des III. Tones vorgenommen wurde. Auch Regino weist schon auf manche Aenderungen hin, welche von wenig kundigen Sangmeistern in Uebung gebracht wurden. Und diese Klagen vermehren sich mit der Zeit, so daß Guido (100 Jahre später) in strengen Vorwürfen sich ergeht. Rom, resp. die päpstliche Gesangschule, scheint um diese Zeit die Bedeutung eines Centrums des Kirchen-Gesanges verloren zu haben, da man nirgends liest, daß man sich noch nach Rom gewendet habe, um die richtige Lesart zu erfahren; immer und immer ist es die Theorie, welche Aufschluß geben muß.

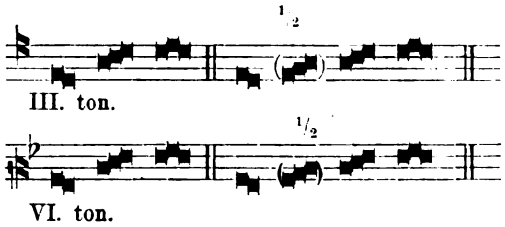
Einhalt that diesen Veränderungen die sichere Tonschrift, welche Guido von Arezzo zum Urheber hat; jedoch dauerte es noch bis zum 13. Jahrhundert, ehe sie sich die Alleinherrschaft errang.

Die beste Kenntnis der Veränderungen, welche im Laufe der Zeit die Melodien in Bezug auf den modus (Tonart) erfahren haben, gibt eine einfache Vergleichung der drei Hauptdenkmäler der liturgischen Gesänge: 1) der Tonarius von Regino (906), 2) der von Guido von Arezzo (1030), 3) der Traktat De modorum formulis von Pseudo-Odo (um 1250). Diese drei Werke finden sich im II. Band von Coussemaker's Scriptores de musica medii ævi abgedruckt.

Der Veränderungen nun werden vom Verfasser viele dargelegt: 1. Die nämliche Melodie, auf den nämlichen Stufen gebraucht, findet sich in Gesängen, welche verschiedenen Tonarten angehören und nur im Ausgang (Schlußpassus) sich unterscheiden, z. B.:



2. Die gleiche Melodie findet sich in Gesängen verschiedener Tonart auf andere Stufen aufgebaut, wodurch einige Intervalle Änderung erleiden, statt eines ganzen Tones ein halber erscheint und umgekehrt; wenn auch nicht immer sichtbar, doch deutlich erkennbar, wenn man größere Intervalle mit den dazwischen liegenden Tönen ausfüllt, z. B.:



Zu solchen Veränderungen hat häufig das Bemühen, den Triton zu vermeiden, Anlaß gegeben, ebendeshalb hat man auch dem III. Ton (alte dorische Oktav) die Dominante c' (6. Stufe) gegeben, statt der 5. Stufe ♮, welche noch bei Pseudo-Hukbald vorkommt; Guido kennt sie schon. Dies ist nun eine gänzliche Verkehrung der dorischen Harmonie, indem E den Charakter eines Fundamentaltones eigentlich verliert. Unter den 70 Antiphonen des III. Tones, welche bei Regino vorkommen, haben sich bloß 5—6 intakt erhalten.

3. Veränderungen einzelner Gruppen oder Abschnitte sind geschehen a) indem sie auf andere Stufen versetzt wurden, wobei der Halbton auf einer andern Stufe erscheint; es tritt hier ein Moduswechsel ein; so geschieht die Änderung vom III. Modus (dorisch) in den I. (äolisch), z. B. die Antiphon Domine, quinque talenta gehört nach Regino dem III. Ton an (G a ♮ G), seit Guido wird sie im I. Ton (F G a F) gesungen. (Solchen Wechsel erfuhren auch die Hymnen Vexilla regis und Pange lingua.) Überall hier hat der Triton seinen Einfluß geäußert. Auch Umgestaltungen vom I. in den VIII. Ton finden sich. b) Das Zutreffen einer falschen oder verminderten Quint gab Anlaß zur Änderung, resp. Versetzung; solches kann geschehen beim VII. Ton (jastische Oktav g—gg, —♮—f), welche dann in den V. Ton versetzt wurde; ebenso beim VI. Ton (E—♭), welcher in den VIII. Ton umgestaltet ward. c) Durch Zusammenführung von Themen, welche verschiedenen modi angehören, so daß eine Antiphon mit einem Thema, das ursprünglich z. B. dem I. Ton angehört, beginnt und mit einem, welches dem VI. Ton angehört, schließt. Manchmal endet eine dem V. oder VII. Tone (hypolydisch und jastisch) ursprünglich angehörige Melodie im II. bezw. IV. Ton, da hypolydisch und jastisch drei Formen hatte, neben der normalen noch eine „nachgelassene" (der plagalen Form ähnlich) und eine „ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

spannte". welche mit a bezw. ♮ schloß. Bei der Übertragung aus dem alten System ins neue setzte man die „hochgespannt" lydischen Melodien eine Quint tiefer und wies sie dem II. Tone, die „hochgespannt" jastischen bei gleicher Versetzung dem IV. Tone zu. d) Es gibt auch einige Antiphonen, bei welchen ein Teil oder Abschnitt in die Quint transponiert wurde, z. B. die Antiphon Jerusalem, gaude, ist bei Regino und Guido dem VII. Tone zugezählt (also Anfang a), jetzt kömmt sie überall im VIII. Tone vor (Anfang D).

Doch auch schon vor der Zeit Regino's waren Änderungen und Unregelmäßigkeiten vorgekommen, wie er solche sowohl in seinem theoretischen Werke als auch im Tonarius angezeigt hat.

IX.

Der zweite Teil des Werkes ist eine praktische Darlegung des bisher Vorgetragenen und besteht in einem Kataloge der von Regino schon aufgeführten Antiphonen in eigentümlicher Ordnung.

Die Einteilung geschieht nach den alten Tonarten (modi), an der Spitze stehen die Modelle oder Themate, welche sich durch Vergleichung als die ältesten und ursprünglichen ergeben haben und nach dieser ihrer Fassung die Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Modus beanspruchen.

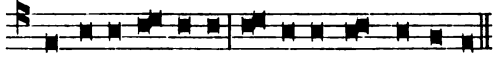
An die Modelle reihen sich die Antiphonen, welche nach denselben gebildet sind; ihre Reihenfolge geschieht nach den drei Epochen (S. 101). Jedem Modus werden noch Bemerkungen über ethischen Charakter, über die als Anfangsnoten verwendeten Töne und über die Finalkadenzen der Psalmodie vorausgeschickt. Ein Beispiel möge zur Orientierung genügen.

Modus dorius (e—E) ist im Octoechos in den III. Ton, deuterus authentus übergeführt und im 9. Jahrhundert anstatt ♮ (5. Stufe) c (6. Stufe) als Dominante angenommen worden. Von den 78 diesem Ton zugehörigen Antiphonen haben kaum sechs oder sieben sich intakt erhalten.

Anfangstöne sind (vor dem 10. Jahrhundert) die Töne des tonischen Dreiklanges E, G, ♮. Die Commemoratio des Pseudo-Hukbald führt zwei Ausgänge der Doxologie an, den einen in E, den andern in G; letzteren im allgemeinen bei den Psalmen und Cantica, deren Antiphonen in G oder ♮ beginnen.

Für die Antiphonen des III. Tones ergaben sich 5 Modelle, von welchen eines aber ganz in den I. Ton übergegangen ist.

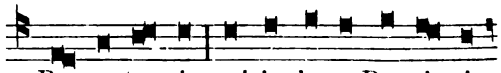
1. Ursprüngliches Thema oder Modell: A viro iniquo (E G a ♮ G a F E).



A vi-ro i-niquo li-be-ra me Do-mi-ne.

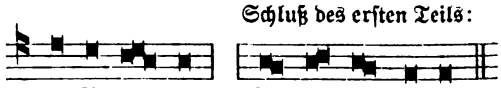
Darnach sind gebildet die Antiphonen der ersten Epoche: [E] G a a ♮ c a . G O-mni-a quæ-cum-que a a a || G F G a G F E E vo-lu-it, Do-mi-nus fe-cit (Fer. V. ad Vesp.); Domine probasti me (Fer. VI. ad Vesp.); Hæc est generatio. Aus der zweiten Epoche: Dum complerentur dies Pentecostes etc. Obwohl derlei Antiphonen ihre Ruhepunkte in a machen und eigentlich den äolischen beizuzählen wären, so figurieren sie doch überall unter dem III. Ton.

2. Thema: Beatus vir (E D G a ♮ a c ♮ G F E) (De Conf. I. Noct.)



Be-a-tus vir, qui in le-ge Do-mi-ni

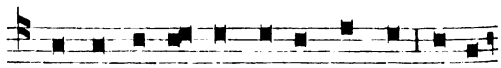
Schluß des ersten Teils:



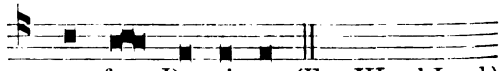
me-di-ta-tur: di-e ac no-cte, etc.

Darnach ist gebildet: Deposuit potentes, wird aber nunmehr im I. Ton gebraucht, wie überhaupt mehrere Antiphonen dieser Gattung wegen Ähnlichkeit der Modelle in den I. Ton (D C F G ...) versetzt wurden. Aus der zweiten Epoche: Quando natus es; Qui de terra est; Cum audisset Job u. s. w. Aus der dritten Epoche: Cæcilia, famula tua; Cum inducerent puerum Jesum.

3. Thema: Cunctis diebus (G ♮ a c ♮ G a F E)



Cunctis di-e-bus vi-tæ nostræ sal-vos



nos fac Do-mi-ne. (Fer. III. ad Laud.)

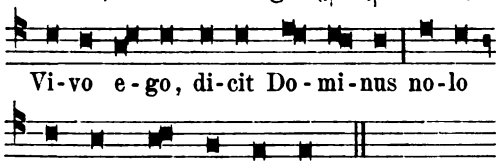
So auch z. B. Confitebor Domino (Sabb. ad Noct.); Tollite portas (Dedic. Eccl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

I. Noct.); Fac benigne in bona; Domine, vim patior, Fer. III. maj. hebd. in Laud.).

Aus der zweiten Epoche: Fidelis servus (De Conf. ad Laud.); Elisabeth Zachariæ (S. Joan. Bapt. ad Laudes), und noch viele andere.

4. Thema: Vivo ego (♮G♮caFE)



Aus der zweiten Epoche: Semen cecidit (Dom. Sexag. ad Primam.). Aus der dritten Epoche: Do-mi-ne mi rex, da mi-hi etc.

In ähnlicher Weise werden alle acht Töne oder modi durchgeführt. Die Zahl der mit ihren Melodien gegebenen Antiphonen beläuft sich auf etwas mehr als 500.

Im Anhange werden zwei seit 1880 neu aufgefundene griechische Hymnen (der eine aus dem 2. Jahrhundert vor Chr.) gründlich analysiert; ferner Notizen über Profanmusik vom 6.—11. Jahrhundert, meistens aus Konzilienbeschlüssen gezogen, gegeben; dann das Nötige über die Diaphonie oder das Organum, und kritische Bemerkungen über das sogenannte Responsale gregorianum beigebracht. Das notierte Offertorium für den 21. Sonntag nach Pfingsten mit seinen Versen, aus einem Manuskript des 13. Jahrhunderts macht den Schluß.

Angehängt ist noch ein Verzeichnis der abgehandelten Materien und ein alphabetisches Register aller im thematischen Katalog vorkommenden Antiphonen.

Hiemit ist dieses Werk seinem Hauptinhalte nach skizziert. Man muß den Scharfsinn des Verfassers bewundern, mit dem er in seinen Gegenstand eingedrungen ist; man muß nicht weniger die unsägliche und unverdrossene Bemühung anstaunen, welche er darauf wenden mußte, um ein halbes Tausend von Antiphonen zu vergleichen, zu analysieren und nach Gattung und Alter zu klassifizieren. Diese Arbeit bedeutet wahrhaftig einen sehr ansehnlichen Fortschritt in der Aufhellung der Geschichte des liturgischen Gesanges im früheren Mittelalter. Dazu war aber der Verfasser, welcher die griechische Musikwissenschaft seit langem schon zu seinem Spezialstudium gemacht hat, sehr befähigt.

Man kann wohl nicht anders denken, als daß der liturgische Gesang auch nach und nach, wie die Liturgie selbst, sich entwickelt habe und die künstlichen und kunstreichen Melodien des 10. und 11. Jahrhunderts nicht schon gleich nach der Zeit der Verfolgung oder zur Zeit des heiligen Ambrosius oder des heiligen Gregor des Großen vorhanden waren. Diese, erst innerhalb eines längeren Zeitraumes sich vollziehende Entwicklung sucht nun der Verfasser an den Antiphonen des Chorgebetes nachzuweisen, da diese hiezu sich am tauglichsten zeigen. Damit ist auch schon ein genügender Beweis bezüglich des Alters der so hoch ausgebildeten Gesänge der heiligen Messe, namentlich der Gradualien, gegeben.

Von den Antiphon-Melodien konnte man am ehesten voraussetzen, daß sie sich möglichst unversehrt durch die Jahrhunderte fortgeerbt haben, da die ältesten ganz einfach und auch kurz sind, wie man an den Antiphonen des Sonntags- und Ferial-Offiziums ersieht.[1]) Sie überschreiten fast durchgehends niemals die Quint, und es genügten zu ihrer Aufzeichnung die sogenannten Accentneumen vollständig; denn daß man in diesen alten Zeiten gar keine schriftliche Feststellung des Gesanges gehabt und alles nur der mündlichen Überlieferung überlassen habe, kann ich unmöglich glauben.

Eine erste sichere Nachricht über Chorgebet (oder Chorgesang), über tägliche Abbetung des Psalteriums zu bestimmten Stunden und in bestimmter Ordnung finden wir im Liber pontificalis, worin

[1]) Die Antiphonen sind meistenteils, aus der heiligen Schrift entnommen, ein-, zwei- oder dreiteilige Sätze, welche vor und nach einem (oder auch manchmal mehrere) Psalme gebetet oder gesungen werden. Sie sollen die Auffassung angeben, in welcher der Psalm zu beten ist. Ihre Melodie gehört der nämlichen Tonart an, wie der Psalmton, zu dem sie gleichsam eine Einleitung (Präludium) bilden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

unter Papst Leo I. (440—461)[1]) verzeichnet ist, daß dieser Papst die durch Feuer (Blitzschlag) zerstörte Kirche der heiligen Apostel Petrus und Paulus neu aufbaute und daneben ein Kloster gründete. Der Zweck des Klosters erhellt aus Angaben bei späteren Päpsten, wornach die Mönche in den ihnen angewiesenen Kirchen das Chorgebet bei Tag und bei Nacht zu verrichten hatten (Matutin, Laudes, Prim, Terz, Sext, Non und Vesper), während der Klerus das heilige Meßopfer und die heiligen Sakramente zu besorgen, die schola cantorum, d. h. die Knaben und Jünglinge, welche in diesem Institute zu Priestern herangebildet wurden, an ihrer Spitze der Primicerius oder erster Singmeister, beim feierlichen Gottesdienste zu singen hatten.

Da der Festtage mit eigenem Offizium damals und noch lange Zeit nachher äußerst wenige waren, so kehrten (beim Officium de tempore würden wir sagen) jede Woche die nämlichen Antiphonen wieder, was ihre Reinerhaltung begünstigte.

Der Grund, warum die Päpste so viele Klöster bauten (bei St. Peter gleich drei, später noch ein viertes) und den Mönchen die Besorgung des Tag- und Nachtoffiziums übertrugen, ist wohl darin zu suchen, daß es bei geringerer Anzahl des Weltklerus und bei Vermehrung der Kirchen (welchen nur ein Priester vorstand), wahrscheinlich auch wegen vermehrter Seelsorgs- und Regierungsarbeit, nicht möglich war, das Offizium feierlicher zu halten, wie es die höhere Entfaltung der Liturgie forderte. Es scheint, daß hiebei die Mönche (etwa mit Ausnahme der St. Peterskirche) ihres eigenen Offiziums sich bedienten, welches in einigen Stücken vom römischen abwich; denn unter Papst Gregor III. (731—741) lesen wir, daß dieser Papst verordnete, daß die Mönche an der Kirche der heiligen Stephanus, Laurentius und Chrysogonus das Officium secundum instar officiorum ecclesiæ B. Petri apostoli persolvierten.[2])

Diese Antiphonen sind nun die Anhaltspunkte, an welchen sowohl eine Entwicklung des liturgischen Gesanges (seit Gregor dem Großen) zu immer größerer Vollkommenheit, als auch der Übergang vom griechisch-römischen Tonsystem zum sogenannten mittelalterlichen (eigentlich byzantinischen) Tonsystem zu beweisen versucht wird. Wir müssen den Resultaten des scharfsinnigen Forschers die höchste, an Gewißheit anstreifende Wahrscheinlichkeit zugestehen.

Augenscheinlich ist der Unterschied der Melodien, nach welchem die Klassifikation sich vollzieht; augenscheinlich ist der Unterschied der Texte, auf welchen hin ebenfalls drei Epochen angenommen werden; historisch steht fest, daß die dritte Klasse der Texte und also auch ihre Melodien viel später in die Liturgie gekommen sind, maßgebend hiefür ist die Zeit der Einführung dieser Feste und ihr Nichtvorkommen in früheren Zeiten. Mehrere Päpste nach Gregor I. haben zu Ehren mancher Heiligen Kirchen in Rom gebaut und Klöster daneben errichtet. Damit hängt die Einführung der speziellen Festoffizien solcher Heiligen unzweifelhaft zusammen.

Schwieriger ist aber die Beantwortung der Fragen: wann das mittelalterliche oder Acht-Tonarten-System aufgetaucht, oder vielmehr, wann es von den Byzantinern her in die römische Kirche herübergenommen wurde, und welches die Art und Weise der Überführung der anfänglich nach dem griechisch-römischen System komponierten Melodien in das byzantinische oder mittelalterliche System gewesen sei. Die einfache Betrachtung der Melodien des 10. und 11. Jahrhunderts lehrt, daß sie nach letzterem System gebaut sind.

Der Verfasser läßt die Einführung dieses neuen Tonsystems unter den hellenischen Päpsten, d. h. unter denjenigen, welche aus Syrien, Sizilien oder Griechenland stammten, also zwischen 680 und 750, geschehen. Dieser Ansicht kann man direkt nicht entgegen sein, vielmehr muß man ihr billigerweise zustimmen; jedoch nicht gerade deswegen, weil diese Päpste fremder, nicht römischer Abstammung waren. Denn, wenn vielleicht nicht alle, so doch die meisten derselben wurden von früher Jugend auf in der römischen schola cantorum erzogen und hatten daselbst den römischen Gesang erlernt und geübt. Vielmehr ist der eigentliche Grund hiefür nach meiner Anschauung in den Folgen politischer Verhältnisse zu suchen.

Nachdem 555 Italien von den Byzantinern erobert ward, und der Exarch zu Ra-

[1]) Liber pontif. von Duchesne. I. 91.
[2]) Liber pontif. von Duchesne. I. S. 421.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

venna seinen Sitz aufschlug und später (731) in Rom selbst residierte, kam nach und nach sicherlich viel byzantinisches Wesen nach Italien und speziell nach Rom, und so wird auch der byzantinische Kirchengesang seinen Einzug in Rom gehalten haben. Diese, dem orientalischen Charakter entsprechende, mehr gezierte Gesangsweise errang sich großen Beifall gegenüber den einfacheren und schmuckloseren römischen Weisen, so daß man anfing, die neuen Kirchengesänge nach diesem Stile zu bilden und bald auch für die Meßgesänge diese feierlicher und der Pracht dieser Liturgie angemessener erscheinende Form anzuwenden, beziehungsweise die einfacheren Gesänge auszuschmücken und umzugestalten.

Daß man in Rom gegen byzantinisches Wesen sich nicht ablehnend verhielt, möchte auch daraus hervorgehen, daß in der Stadt selbst sich griechische Klöster befanden. Unter Papst Donus I. (676—678) vermeldet ein Papst-Register den Bestand eines syrischen Klosters daselbst. Papst Paulus I. (757 bis 768) nahm die in der Verfolgung unter Constantin Copronymus aus Byzanz vertriebenen oder geflohenen griechischen Mönche in das Kloster von St. Stephan auf, wo sie das Offizium griechisch (græcae modulationis) persolvierten. Wiederum lesen wir, daß Papst Paschalis (817—824) ein Kloster unter dem Titel S. Praxedis (neben der dieser Heiligen geweihten Kirche) erbaute und einer Congregation von griechischen Mönchen unter einem Abte übergab, mit der Verpflichtung, in dieser Kirche das Nacht- und Tagesoffizium in griechischer Sprache und mit griechischer Gesangsweise zu feiern. Ein Gleiches wird von Papst Leo IV. (847—855) berichtet. [1])

Die figurreichen Melodien der byzantinischen Gesangsweise mögen einen besonderen Reiz ausgeübt haben, so daß man sie immer mehr bevorzugte. Sie müssen etwas neues, vom bisherigen Abweichendes gewesen sein, sonst ist die plötzliche Bewegung auf dem Gebiete des Kirchengesanges nicht recht erklärlich. Unter Gregor I. gingen Missionäre nach England, und gewiß haben sie auch den römischen liturgischen Gesang mit sich genommen; aber nach mehreren Dezennien müssen wieder eigene Singlehrer dahin geschickt werden. Im Anfang des 8. Jahrhunderts schickt Gregor II. den hl. Bonifaz nach Deutschland, zweifelsohne auch mit den römischen Melodien; und bald nachher erscheinen auf Karl's des Großen Berufung Petrus und Romanus, römische Sänger, und von da an, berichtet Ekkehard, habe sich diese Gesangsweise, welche Roman in St. Gallen und Petrus in Metz lehrte, überallhin verbreitet. Auch soll dieser Cantus mit demjenigen, welcher vor Papst Hadrian's Zeiten (772—795) von Rom nach Metz gebracht wurde, nicht übereingestimmt haben. Der Mönch von Angouleme berichtet im Leben Karls des Gr., daß (um 787) die Sänger des Frankenlandes (wohl die Sänger der Hofkapelle) erst die nota romana erlernten und darnach sangen; nur konnten sie die tremulas vel vinulas vel collisibiles vel secabiles voces nicht ordentlich hervorbringen, sondern mußten es erst erlernen.[2]) Dies deutet wohl darauf hin, daß der frühere römische Gesang noch nichts von solchen Tremolo's und andern Ziermanieren u. dgl. an sich hatte und noch nicht die kombinierte Neumenschrift kannte.[3])

Es läßt sich wohl denken, daß dieser elegante Gesang den fränkischen Herrschern gefiel, und daß sie umsomehr trachteten, denselben in ihren Gebieten einzuführen.

Der Verfasser nimmt für zwei griechische modi, den jastischen (G—g) und hypolydischen (C—F—c) je zwei Nebenformen an, wornach diese beide von der gewöhnlichen

[1]) **Liber pontif.** von Duchesne. I. S. 111; II. S. 52, 120.

[2]) **Gerbert, De Cantu. I. 270 ff.** Die Berichte, welche Gerbert anführt, stimmen nicht gut überein. Zuerst wurde unter Pipin der römische Gesang in Gallien eingeführt, dann seien von Karl römische Sänger dahin berufen worden, welche, obwohl reichlich beschenkt, doch aus Neid die fränkischen Sänger falschen Gesang lehrten; wiederum hätten die Sänger zu Metz im römischen Antiphonarium nach ihrem Belieben Veränderungen vorgenommen u. s. w. Diesen verworrenen Berichten gegenüber möchte sich als Wahrheit eigentlich ergeben, daß gegen Ende des 8. Jahrhunderts die Lesearт der liturgischen Gesänge, wie sie die neumierten Antiphonarien des 10. Jahrhunderts enthalten, erst in Rom selbst zur ausschließlichen Geltung kamen.

[3]) Ich glaube, es hätte zu noch größerer Aufhellung der Sache gedient, wenn der Verfasser auf die neumierten Melodien eingegangen wäre. An derartigen Manuskripten wird in großen Bibliotheken wohl kein Mangel sein. Daraus hätte man unzweifelhaft den Schluß ziehen können, daß die notierten Antiphonen-Melodien im allgemeinen viel melodiöser gestaltet sind, als die neumierten; das lehrt schon der bloße Augenschein. (Siehe unten.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schlußweise abweichen, und die eine Nebenform in h, bezw. a schließt, die andere unsern Plagaltonarten gleich erscheint. Hierin folgte er der Aufstellung des Dr. Rud. Westphal, welche er noch 1883 in seinem Buche „Die Musik des griechischen Altertums" (p. 79) verteidigte, obwohl sein Satz von den meisten Gelehrten bestritten wurde. Dr. Karl v. Jan in Straßburg, ein gewiegter Kenner der altgriechischen Musiktheorie, bedauert es in einer sonst sehr anerkennenden Recension des G.'s Werkes,[1]) daß der Verfasser an dieser Behauptung festhalte, welche Westphal in den letzten Jahren seines Lebens (er starb 1892) selbst zurückgezogen habe. Obwohl wir noch mehrere theoretische Werke über die altgriechische Musik besitzen, so sind doch manche Punkte noch sehr unklar, namentlich was die Melopeie (Komposition) betrifft. Die noch vorhandenen griechischen Hymnen und einzelne Fragmente sind zu spärlich, um sich über das altgriechische Musikwesen vollkommen orientieren zu können. Man muß darum, wie Dr. Jan sagt, im Urteilen über manche Punkte vorsichtig sein und sich mit einem entweder-oder begnügen.

Es ist daher immerhin eine heikle Sache, die mit lesbaren Noten aufgezeichneten Melodien, welche, seitdem wir sie kennen, nach den mittelalterlichen Tonarten klassifiziert sind, wieder in das griechische System zurück zu konstruieren, da auch, wie wir aus Claudius Ptolomäus ersehen, das altgriechische Tonarten-System im 2. Jahrhundert nach Christus einige Änderungen erfahren hat und dem mittelalterlichen näher gerückt erscheint. Ob oder in wie weit solche Aenderungen, wenigstens für die Melodik, auch in Italien etwa Eingang gefunden haben, können wir gar nicht beurteilen, weil das, was Cassiodor und Isidor vorbringen, doch zu fragmentarisch ist, und das Werk von Boëtius nur meist in Spekulationen sich ergeht, welche bis auf Guido manche Verwirrung angerichtet haben.

Die Bemühung des Verfassers nach dieser Richtung hin halte ich gleichwohl nicht als vergebens; er hat doch Themate in den Antiphonen aufgedeckt, welche auf den innigen Zusammenhang der alten und neuen (byzantinischen) Musik hinweisen.

Von nicht genug zu schätzendem Werte dagegen ist, daß durch die Untersuchung der Antiphonen nach der Zeit ihres Ursprunges dargethan wird, daß der liturgische Gesang im Laufe der Zeit auch seine Entwicklungsperioden gehabt hat, daß er von einfacheren Melodien nach und nach zu weiter ausgreifenden und reicher ausgestatteten fortgeschritten ist, daß der Höhepunkt des kirchlichen Gesanges noch nicht zu den Zeiten des heiligen Gregor I. oder gar des heiligen Ambrosius erreicht war.

Die Musik, der Gesang, ist auch eine Kunst, keine Kunst aber kennt einen Stillstand. Gebilde der Kunst bleiben, aber die Kunst als solche schreitet unaufhaltsam vorwärts. Ist ein Element, eine Seite der Kunst zur größten Höhe entwickelt, so drängt sich eine andere Seite hervor und strebt nach größerer Ausbildung und so fort, bis das nämliche Spiel wieder von vorne beginnt, nur in neuer Art. Genau denselben Gang hielt auch der liturgische Gesang ein, von einfachen Melodien schritt er erst im Laufe einiger Jahrhunderte zu den künstlichen und reichgezierten Melodien des 9. und 10. Jahrhunderts vor. Als dieser Höhepunkt erreicht war, drängte sich ein anderes Element hervor, welches im einstimmigen Gesange latent war, die Harmonie, und entwickelte sich zum mehrstimmigen Gesange. Als dieser auf seinem Höhepunkt angelangt war (16. Jahrhundert), nahm er den Vorzug bei der feierlichen Liturgie ein, und es trat der einstimmige Choral zurück, wenigstens insoweit, als man die bisherigen Gesänge vereinfachte. Ein Analogon haben wir an der Monodie, welche zu Ende des 16. Jahrhunderts ihre Entwicklung begann und, größere Freiheit genießend, im Anfang des 18. Jahrhunderts mit dem Bravourgesang ihren Höhepunkt erreichte, um dann der neueren Harmonie Platz zu machen, selbst aber in bescheidenen Grenzen sich zurückziehend, friedlich mit der Harmonie sich zu verschwistern.

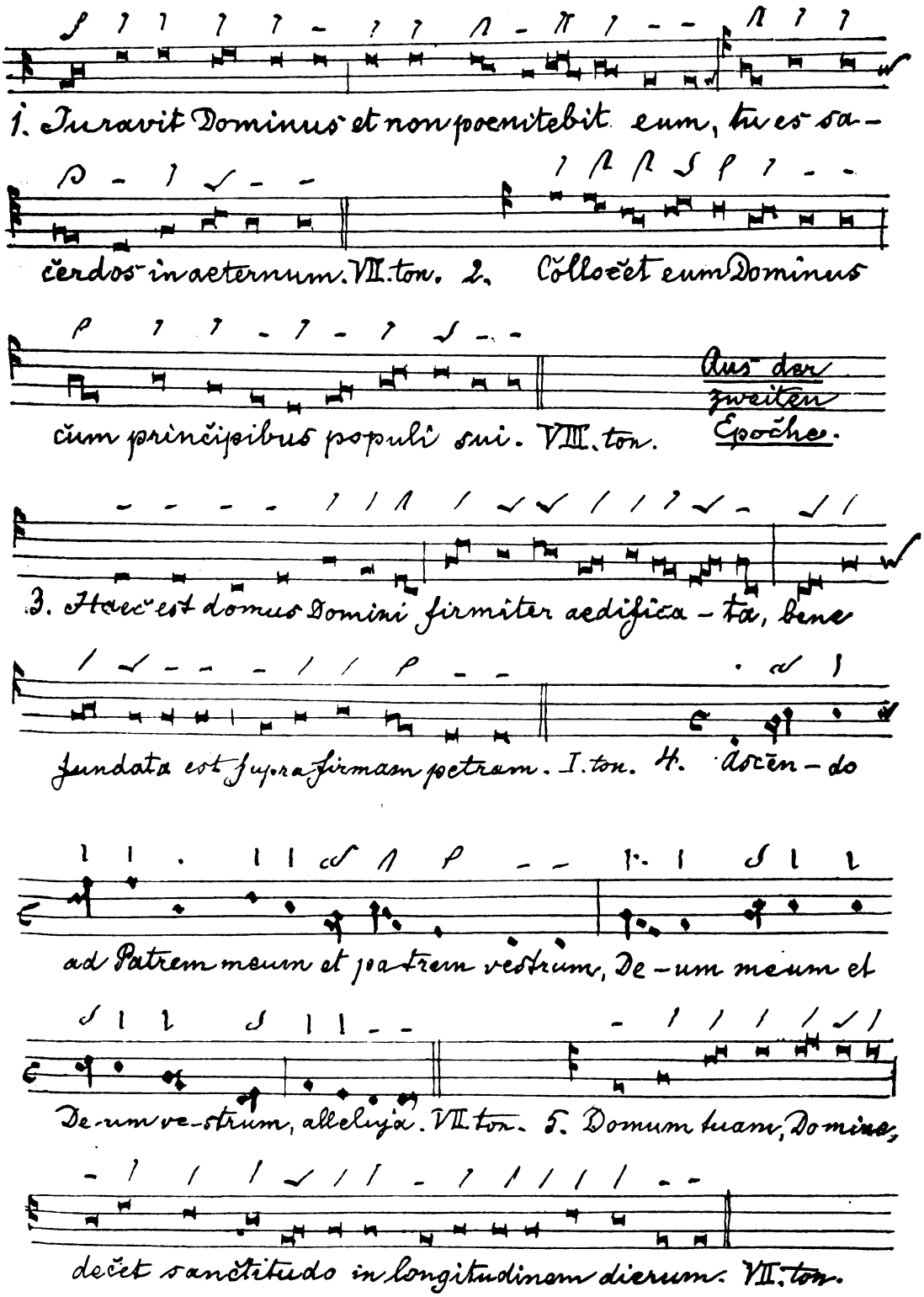
Darum kann ich mich auch nicht mit der Ansicht derjenigen vertraut machen, welche unterschiedslos alle Melodien, (oder die Kompositionsweise derselben), welche die notierten kirchlichen Gesangbücher des 11. Jahrhunderts enthalten, der Zeit des heil. Gregor I. zuschreiben. P. Morin und Dr. Wilhelm Brambach[2]) haben mit großer

[1]) In der Berliner philologischen Wochenschrift 1896, Nr. 28, abgedruckt in den Monatsheften für Musikgeschichte" 1896, Nr. 10.

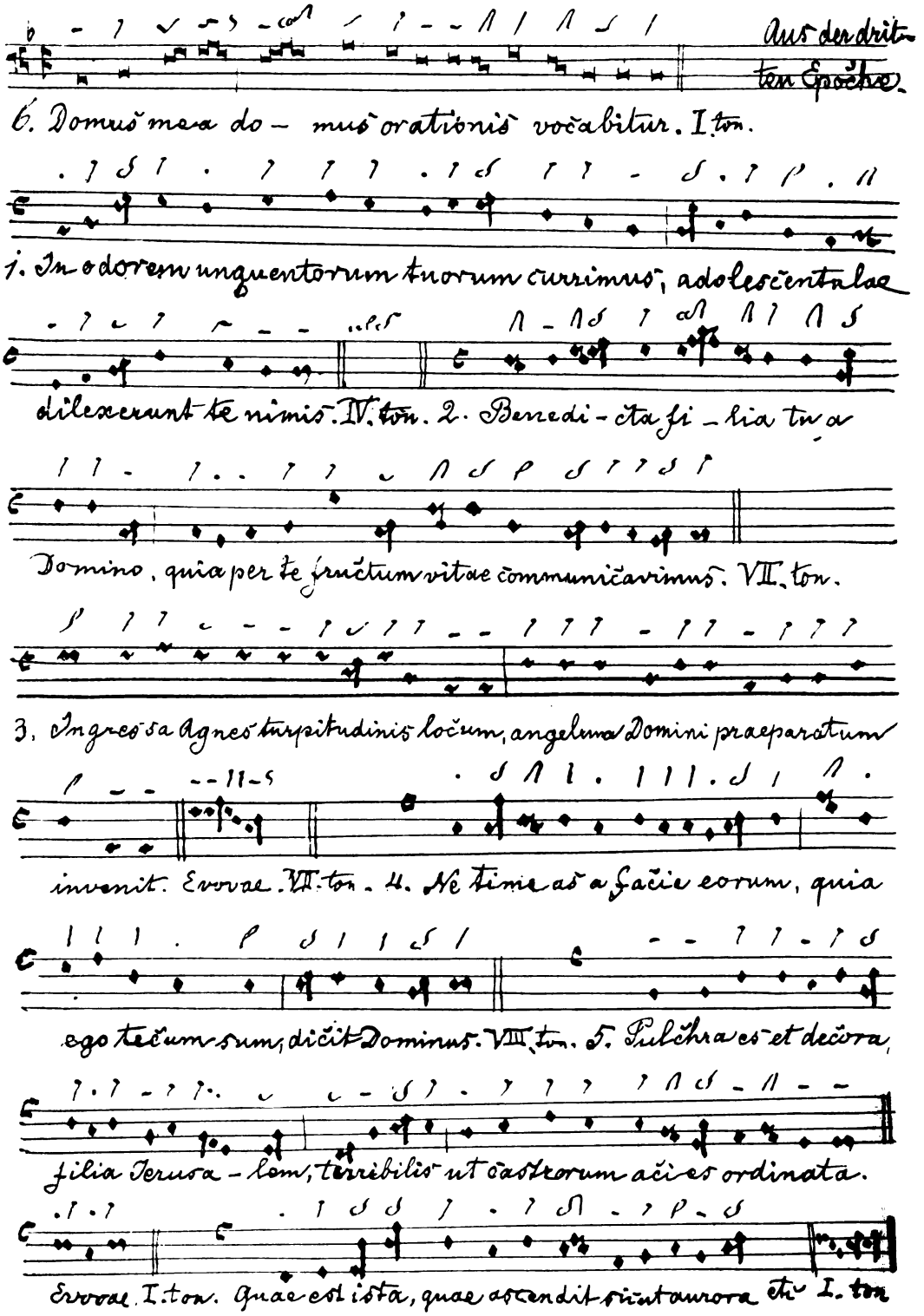
[2]) Les veritables origines du chant Grégorien. Par D. Germain Morin. Maredsous.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Aus der ersten Epoche.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gelehrsamkeit und mit viel Scharfsinn Beweisstellen hiefür beizubringen sich bemüht. Jedoch scheint mir dabei zu wenig die Wandelbarkeit einer Melodie berücksichtigt worden zu sein. Die Texte kann man ja für alle Jahrhunderte fixieren, die Melodien aber bei einer unzureichenden Tonschrift nur sehr unvollkommen fortpflanzen; zum allerwenigsten aber, wenn man nur auf mündliche Tradition angewiesen wäre.

Zu wenig scheint auch in Betracht gezogen worden zu sein, daß, wie die Liturgie sich nach Gregor I. höher entwickelte und erweiterte, ebenso auch die Gesangsweise der Entwicklung noch fähig blieb und nach und nach höher stieg, wie die Melodien der Antiphonen aus den verschiedenen Epochen zeigen.[1])

Wäre es dann denkbar, daß in der Entwicklung der Musikkunst ein Stillstand von drei- bis vierhundert Jahren von Gregor I. an eingetreten sei? Die Kirche hat nie einer Kunst in den Stadien ihrer Entfaltung die Thüren verschlossen, nur das behielt sie sich vor, das, was ihrem heiligen Gottesdienste nicht entsprach, ferne zu halten. Durch die byzantinische Kunst wurde dem altrömischen Gesange ein neues Reis aufgepfropft.

Schließlich füge ich auf beifolgenden Tafeln (S. 109 u. 110) einige neumierte Antiphonen bei, welche ich mir vor Jahren aus alten Pergamenthandschriften gesammelt hatte, nebst deren Übertragung in Noten, teilweise ebenfalls aus alten Manuskripten, teilweise nach unsers Verfassers Angabe.

Ich stimme ganz dem Schlußurteile bei, welches Dr. C. v. Jan über dieses Werk abgibt: „Nachdem wir in der Musikgeschichte lange Zeit eine Brücke vermißten, welche von dem Altertume in das Mittelalter hinüberführte, hat der Verfasser mit kühner Hand dieselbe geschlagen, und wenn auch in ihrem Oberbau Änderungen wünschenswert sein mögen, bleibt es doch sein Verdienst, den Hauptpfeiler dieser Brücke mitten in den Strom gestellt zu haben."

Metten. P. **Atto Kornmüller,** O. S. B.

1890. — Gregorianisch. Von Wilh. Brambach. Leipzig. M. Spiragis. 1895. — „Der katholische Kirchensänger", Monatsschrift des Cäcilienvereins der Erzdiözese Freiburg. 1896. Nr. 7. „De origine cantus Gregoriani theses XX scripsit Guil. Brambach.

[1]) Ungleich weniger läßt sich dies von den Meßgesängen sagen, welche längere Texte haben. Ob wohl schon zur Zeit Gregors I. der Introitus, namentlich das Graduale, dann das Offertorium, die Communio so gestaltet waren, wie sie im 10. Jahrhundert erscheinen, wo selbst Offertorien noch mit 3 oder 4 Psalmversen vorkommen? Die meisten dieser Gesänge kamen im Jahre nur einmal zur Anwendung. Feierlicher Gottesdienst des Bischofs mit Gesang fand nur an den Sonn- und den damals noch wenigen Festtagen, dann an den meisten (nicht allen) Tagen der Fastenzeit statt. Erst Honorius I. (625—640) verordnete eine weitere Station von St. Apollinaris aus nach St. Peter an allen Samstagen. An den übrigen Hauptkirchen war nur ein Priester angestellt und die etwa dabei befindlichen Mönche hatten ausschließlich nur den Chordienst (Stundengebet, Offizium) zu besorgen. Es wäre eine leere Einbildung, von einem täglichen Hochamte oder gar Konventamte im 6. Jahrhundert zu reden. Der heilige Benedikt macht in seiner Regel nicht einmal die leiseste Andeutung von einer täglichen Messe, sowie auch nicht von Cantores bei einer Sonntagsmesse, obwohl er von einem Cantor beim Officium redet. (Regula S. Benedicti, c. IX.)

Alter und neuer Choral.

Der unterzeichnete Herausgeber des Monatsblattes „Christliche Akademie" in Prag wurde aufmerksam gemacht, daß ein kleiner Artikel, den er vor zwei Jahren (1894) in Nro. 6 und 7 der „Chr. Ak." unter dem Titel „Alter und neuer Choral" aus Anlaß der Studie von P. Bohn „Der Einfluß des tonischen Accentes" gebracht, im ersten Augusthefte der „Historisch-politischen Blätter" 1896 gelegentlich einer Besprechung des Werkes von Peter Wagner „Einführung in die gregorianischen Melodien" eine abfällige Erwähnung gefunden habe. Ich bin darüber ebenso überrascht, als ich seinerzeit geradezu frappiert war, da derselbe Artikel, in dem ich einfach niedergeschrieben, was sich mir beim Studium der besprochenen Broschüre aufdrängte, bald nach seinem Erscheinen anerkennende Erwähnung in gewiegten Blättern und von höchst urteilsfähigen Männern gefunden hatte. Zuerst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

brachten die „Stimmen aus M.-Laach" als Nachtrag zu den eingehenden Aufsätzen in Heft 7 und 8 „Principes musicæ" von Theodor Schmid, S. J., die im Juli zum Jubiläum Palestrina's und Orlando's di Lasso geschrieben waren, in Nro. 9 unter den Miscellen (S. 483) einen „Nachtrag zum Artikel über Pierluigi da Palestrina [1]), welcher noch des besondern, durch Haberl historisch erwiesenen Anteiles Palestrina's an der Reform des Chorals im 16. Jahrhundert gedachte, den ein gerade kurz zuvor erschienenes Decret der Riten-Congregation auch officiell anerkannt hatte. Schmid machte in dieser Notiz, wie ich, aufmerksam, daß gleichzeitig in Bohn's Broschüre „eine andere kundige Hand, wiewohl mehr unbeabsichtigt" ein Reis „in des Meisters Ehrenkranz eingeflochten habe." [2]) Die vorliegende Studie," hieß es weiter, „bietet Resultate, welche schlechthin überraschen." [3]) Man kann sich „der Erkenntnis nicht verschließen, daß die fixe Form, welche in der einfachen Psalmodie als die natürliche Weise des Sprachgesanges erscheint, zur eigentlichen Schablone wurde, nach welcher auch Gesänge von wesentlich anderer Art, wie die Gradualien, Responsorien u. s. w. gemodelt erscheinen." [4]) „Ein ganz bestimmtes Element war dabei maßgebend, die verschiedenartigsten Sätze in sich fast genau gleichende Tongruppen zu kleiden." [5]) Es ist die freie Bewegung der Melodie von vorn herein in den Typus der Psalmodie gedrängt, und die tiefste Kraft des Chorals gründet schließlich in der natürlichen Bewegung, welche dem natürlichen Zuge der Sprache nachgeht. [6]) „Es war im Laufe der Jahrhunderte ein anderes musikalisches Empfinden hervorgetreten und erstarkt. [7]) Dazu hatte sich die musikalische Kunst als solche so entwickelt, daß sie sich befähigt fühlen konnte, aus dem vorhandenen Materiale Tongebilde herüberzuholen, welche in ihrer Gestaltung diesem neuen Empfinden sich besser anschmiegten." [8]) „Daß er (Palestrina) wußte, was er wollte, daß sein Werk kein willkürliches Ab- und Zuschneiden der alten Melodien ist, das beweisen sogar augenfällig die vorliegenden Vergleichstabellen." „Wahr ist, daß die Medicæa die weit ausgesponnenen Tongruppen beträchtlich abgekürzt hat. Aber es hat dadurch der Choral, wenigstens für den weitaus größten Teil, an Möglichkeit guter Ausführung nur gewonnen, gewonnen auch an Abwechslung und Fähigkeit, dem Textinhalte sich anzupassen." [9]) Es „tragen die neueren, mit den älteren verglichen, ein auffallendes Verwandtschaftsverhältnis zur Schau. Für sich allein betrachtet aber stellen

[1]) Nur wenig später that auch Haberl's „Musica sacra" in Nr. 10 meines Artikels Erwähnung, und brachte die Schlußstelle als Citat.

[2]) In der „Chr. Ak." Nr. 7 hieß es: „Es ist von erfreulicher Bedeutung, daß gerade zum dreihundertsten Sterbejahr Palestrina's . . . die Forscherschule von Solesmes wider ihren Willen dargethan hat, wie sehr der alte Choral für seine lyrischen Theile eines solchen Fürsten im Reiche der Töne brauchte, um für die Neuzeit lebensfähig zu bleiben."

[3]) In der Chr. Ak.: „Das interessante Resultat war für uns ein geradezu überraschendes."

[4]) „An der Hand solcher Kenner des alten Chorals mußten wir erkennen, daß die Schablone, die in der einfachen Psalmodie als die ganz natürliche Form des Sprachgesangs erscheint, auch in Gesängen anderer Art, bei denen wir dies nie vermutet hätten, selbst bis in die Gradualien und Responsorien hinein als das maßgebende Element gedrungen ist." Chr. Ak. S. 353.

[5]) „Bei den lyrisch aufgefaßten (Sätzen), die eine reiche Gefühlsbewegung in einer Fülle von Tönen aufblühen lassen, kann uns der Formalismus, der die verschiedenartigsten Sätze mit fast genau den gleichen Tongruppen umkleidet, doch nur wie die, wenn auch vielleicht reizende Unbeholfenheit eines Kindes erscheinen." Ebenda.

[6]) „Aus den von Solesmes her gelieferten Beweisen erkennen wir, daß die eigentliche Stärke des alten Chorals doch nur der natürliche, dem Sprachzug folgende psalmodische Gang war." Ebend.

[7]) „Diese (Kräfte für Lyrik) bildeten sich in der Polyphonie allmählig aus, und führten zu freier Tonbewegung im Dienste der Gefühle." Das.

[8]) „Wenn nun das erstarkte musikalische Empfinden am Ende einer langen Periode auch für seine heiligen Gemütsbewegungen einen kürzeren Weg zu suchen durch äußere Umstände sich gedrängt sah, so war es zugleich befähigt, aus dem vorhandenen Tonmateriale sich neue, freiere, originale, dem Inhalte und Laute des Textes genauer angepaßte Tonbewegungen herüberzunehmen." L. c.

[9]) In Nr. 6 Chr. Ak. (S. 42) hieß es bezüglich der Gradualien: „Wahr ist es, daß die Medicæa hier viel vereinfacht hat; sie hat bei gleich bleibendem Hauptgang für jeden Text bestimmte kürzere Gruppen der alten Neumen gewählt, offenbar mit Beziehung auf Inhalt und Laut des Textes, hat dieselben wohl auch durch Zwischennoten mit einander verbunden, so daß besonders dieser Teil der Gesänge als eine Art Bearbeitung der alten gelten kann. Gewiß muß man aber sagen, daß der Choral wenigstens für die Chöre, in deren Händen er meistens lag, nichts verloren, sondern nur gewonnen hat, verloren nur das Schablonenhafte, gewonnen dagegen Abwechslung und Anpassungsfähigkeit an den Text."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich die medicäischen Formen als eigentliche Kunstformen dar, voll und ganz ihres Zweckes würdig und entsprechend der Aufgabe, welche die kirchliche Autorität dem Meister, der sie schuf, gestellt hat." [1])

Da unsere Gedanken (Schmid's und die meinigen) sich im wesentlichen vollständig deckten, wie die Vergleichung der Citate gibt, konnte Schmid am Schluß seiner Notiz in einer Fußnote hinzufügen: „Eine mit den eben vertretenen Ansichten übereinstimmende vorzügliche Abhandlung über das gleiche Thema lasen wir mit vieler Genugthuung in „Christliche Akademie" Nr. 4 und 5 (irrig statt 6 und 7) des laufenden Jahrgangs. Es finden sich dort instructive Details."

Das war 1894; im folgenden Jahre erschien Wagner's „Einführung in die gregorianischen Melodien" — ein Werk, das von seiner Ankündigung an mein Interesse erregte, und dessen Lectüre mich auch wirklich aufs Höchste interessirte, in seinen meisten Teilen auch befriedigte. Mit Bohn's Publication und den durch sie angeregten Gedanken berührt sich besonders der zweite Teil von Wagners Werk „Theorie der gregorianischen Melodien", und am meisten dessen fünftes Capitel „Wort und Ton im gregorianischen Choral", auf das ich vielleicht noch einmal anderswo eingehender zurück kommen werde, da ich mir eine solche Besprechung längst vorgenommen hatte, ohne bis jetzt dazu kommen zu können.

Die Besprechung dieses Werkes nun gab dem Recensenten in den „hist.-polit. Bl." den erwünschten Anlaß, um auch jene Ansichten zu streifen, die Schmid und Haberl und ich 1894 entwickelt hatten. Vom letzten Capitel Wagner's insbesondere rühmt der Recensent dem Verfasser nach: „Er deckt das feine Gefüge der Jubilationen auf; zeigt, wie der einstimmige Gesang sein gutes Recht hat auf derartige melodische Gestaltungen. Er weist nach, wie diese Melodien, — weit entfernt, sinnlose Schnörkeleien, Überwucherungen einfacher Weisen zu sein — vielmehr Erzeugnisse sind eines hochentwickelten musikalischen Könnens. Es sind diese Erörterungen wirklich das, was der Titel des Buches besagt: eine Einführung. Mit kundiger Hand wird der Leser in die Werkstätte der Künstler, die diese herrlichen Melodien geschaffen, eingeführt; er sieht da eine ganz neue Kunstwelt vor seinen Augen sich aufthun — das musikalische Kunstwerk des frühen Mittelalters."

Hier knüpft der Recensent seine Polemik gegen uns an: „Gerade hier bringt der Verfasser auch die Punkte zur Sprache, die man in jüngster Zeit öfters dem alten Choral zum Vorwurf gemacht hat. Bekanntlich hat die „Paléographie musicale" (deren 3. Heft eben Bohn deutsch wiedergegeben hatte) „den Nachweis erbracht, daß die Melodien der Responsorien, Gradualien, Allelujaverse nichts anderes sind, als reich entwickelte Psalmodien, daß also auch für diese Gesänge, geradeso wie für die einfache Psalmodie, bestimmte Typen sich finden, die ohne die geringste Änderung mit den verschiedensten Texten verbunden werden. Wir haben es von Anfang an bedauert, daß diese Erörterungen der Öffentlichkeit übergeben wurden ohne gleichzeitige Widerlegung der Einwände, die sich jedem von selbst darbieten mußten. Wirklich konnte man alsbald von verschiedenen Seiten hören: „„Also diese alten Choralformen sind nur Schablonen, leere Formeln, die auf jeden Text passen, die ohne Rücksicht auf den Inhalt der zu singenden Worte zu den entgegengesetzten Stimmungen verwerthet werden können. Hoch lebe Palestrina! Er hat in seiner Choralausgabe, die jetzt" (erst jetzt?) „die officielle geworden ist, diesem Schablonentum, diesem starren Formalismus glücklich den Garaus gemacht! Er hat den Choral verbessert, er hat die alten verbrauchten Schablonen dem jeweiligen Texte entsprechend umgestaltet, er hat die todten Schemen belebt, hat die inhaltlosen Tonformen mit echtem Empfindungsgehalt erfüllt.""

Diese Auffassung wird dann damit widerlegt, daß man dem großen Palestrina selbst auch schon Ähnliches an den Kopf geworfen (wie harmonisches Lattengerüst, fühlbarer Mangel an stimmungsvoller Behandlung des Textes). Doch diese Auffassung sei nur möglich, „so lange, als man nicht die alten Melodien selbst her-

[1]) L. o. betreffs der Tractus: „Da sie (die Schöpfer der Medicæa) an das Schema sich nicht sklavisch banden, es vielmehr dem verschiedenen Sinne nicht nur accomodirten, sondern auch von ihm beeinflußen ließen, so sind unter ihrer Hand offenbar viel freiere, originellere, und darum auch künstlerischere Gebilde entstanden, als wir sie in den Manuscripten vorfinden."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nimmt und damit die neuen Bearbeitungen vergleicht."

„Ob die Herren," heißt es weiter, „die so groß gethan in verschiedenen Zeitschriften, wohl auch wirklich den liber Gradualis juxta antiquos codices zur Hand hatten, als sie ihre so schillernden Behauptungen niederschrieben und damit dem Princeps musicæ einen Ehrenkranz zu winden vermeinten? Fast möchte man es bezweifeln, wenn man Sätze liest, wie den folgenden: „„Aus den von Solesmes her gelieferten Beweisen erkennen wir, daß ... der alte Choral eben erst nur einen Anlauf zur Lyrik mit schwachen, kindlichen Kräften nahm."" (Edmund Langer in der christlichen Akademie.) Man muß wie unsereiner seit einer langen Reihe von Jahren mit den alten Melodien vertraut sein, muß diese Jubilationen mit ihren glühenden Affecten tagtäglich gesungen haben, um das Ungeheuerliche einer solchen Behauptung richtig zu würdigen. Ich möchte an die Herren die Aufforderung richten, auch nur eine einzige Melodie des alten Graduale zu nennen, welche Palestrina charakteristischer gemacht, der er den rechten Empfindungsgehalt erst hätte verleihen müssen. Behaupten läßt sich das ja sehr leicht, und man glaubt es auch gerne, wenn man hört, daß ein solcher Meister die Bearbeitung gemacht. Und doch ist die Behauptung ganz und gar falsch! Ich sage nichts gegen die officielle Ausgabe, aber die Melodie muß erst noch gefunden werden, die Palestrina wirklich verschönert, verbessert, die er dem Texte charakteristischer angepaßt!"

„Man hat von Schablonen gesprochen! Gibt es deren im officiellen Graduale vielleicht keine mehr? Werden nicht auch da .. die Traktusmelodien des 2. und 8. Tones auf die verschiedensten Texte angewendet? Es ist wahr, die Schablonen stimmen nicht mehr ganz überein; im Wesentlichen sind sie doch dieselben geblieben, und schwerlich wird Jemand den Mut haben zu behaupten, die wenigen Änderungen am ursprünglichen Typus machten die Melodie charakteristischer!" Auch im officiellen Graduale wird der Traktus des Charsamstags „Laudate Dominum omnes gentes" mit ungefähr denselben Tonformeln gesungen, wie der Traktus am Sonntag Septuagesima „De profundis". Der Text „Quoniam confirmata" in demselben Traktus des Charsamstags hat ungefähr dieselben Noten wie die Stelle „Prolongaverunt" im Traktus des Passionssonntages. Das Graduale vom Gründonnerstag „Christus factus" wird nach demselben Melodientypus gesungen, wie das Graduale „Ecce Sacerdos" aus der missa „Statuit" (Comm. Conf. Pont.); namentlich stimmen hier die Versikel fast ganz überein. Auch die Versikel des Ostergraduale und des Graduale der missa pro defunctis sind trotz mancher Abweichungen vom ursprünglichen Typus im Wesentlichen noch einander gleich."

„Schließlich sind es auch Schablonen, wenn das Ite Missa meist mit der Melodie des Kyrie gesungen wird!... Dann sind es auch Schablonen, wenn im Gloria zu ganz verschiedenen Texten dieselben Formeln genommen werden, wenn im Credo das crucifixus gerade so gesungen wird, wie das et resurrexit und das ascendit in cœlum; dann ist es gerade so ein Formalismus, wenn in der Weihnachtszeit zu den Texten „Audit tyrannus" die nämliche Hymnus-Melodie genommen wird wie zum Weihnachtshymnus Jesu redemtor omnium." —

Soweit das Wesentliche der gegen uns polemisierenden Stellen.

Es war mir aufgefallen, daß die Rezension, obwohl sie erwähnt, daß die bekämpfte Ansicht „von verschiedenen Seiten", „in verschiedenen Zeitschriften" ausgesprochen wurde, doch schließlich nur Eine Zeitschrift namentlich nennt, die „christliche Akademie," und betreffs des in selber enthaltenen Artikels ausdrücklich meinen Namen, der zwar nicht in Abrede gestellt werden soll, der aber nicht ausdrücklich unterzeichnet war. Der hochschätzbare Verfasser des Artikels der „hist.-pol. Bl.", klärte mir dies auf eine briefliche Interpellation dahin auf, daß auch andere Verfechter der von ihm bekämpften Ansicht in seinem Aufsatz genannt, ihm aber von der Redaktion gestrichen worden waren.[1]) Wen auch die Schuld treffe, immerhin erweckt das Nennen meines Namens allein den Schein, als ob die bekämpften Aussprüche vorzugsweise auf mich zurückzuführen seien. Ich

[1]) Da so die Redaktion der „hist.-pol. Bl." Schuld daran trägt, daß mir scheinbar Behauptungen zugeschrieben werden, für die ich nicht einzustehen habe, wäre sie meines Erachtens moralisch verpflichtet, das selbst wieder gut zu machen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

möchte aber für nicht mehr verantwortlich gemacht werden, als ich behauptet habe, nicht nur, weil dies der natürlichen Gerechtigkeit entspricht, sondern auch, weil man mir wohl glauben wird, daß ich nicht schriftstellere, um die Zeit tot zu schlagen, sondern, um so gut ich es verstehe, der Wahrheit zu dienen, und weil ein Schriftsteller, dem man auffällig übertriebene und unhaltbare Meinungen nachweisen konnte, der Verbreitung der Wahrheit nicht mehr die wünschenswerten Dienste leisten kann. Dies möge es rechtfertigen, wenn ich von mir abweise, was mich nicht trifft, und dagegen als begründet zu erweisen suche, was ich behauptet habe, und worin ich mich nicht widerlegt erkenne.

Die bekämpften Ansichten sind in der Kritik in jener Stelle wiedergegeben: „Also diese alten Choralformen" bis „mit echtem Empfindungsgehalt erfüllt." (Siehe oben Seite 113.) Die Stelle macht den Eindruck, als sei sie nicht wörtliche Wiedergabe irgendwo ausgesprochener Ansichten, sondern mit starkem Auftrag scharf betonte Wiedergabe dessen, was man in den bekämpften Äußerungen eingeschlossen zu finden meinte. Wie immer es mit der Genauigkeit der Wiedergabe stehen mag, manche der darin vorkommenden Äußerungen muß ich für meinen Teil entschieden ablehnen. Ich habe allerdings geschrieben, daß diese alten Choralformen nur Schablonen sind; damit habe ich aber nichts anderes gesagt, als Bohn, Wagner und der Rezensent der „hist.-pol. Blätter" selbst, welche sie Typen nennen; die beigegebenen Beispiele Bohns und Wagners zeigen zugleich, daß unter Typen auch nichts anderes gemeint sei, als was man sonst durch Schablone ausdrückt. In meinem Aufsatze war jedoch keine Rede von leeren Formeln, auch nicht von starrem Formalismus, von verbrauchten Schablonen, von toten Schemen, von inhaltlosen Tonformen, und zwar auch nicht dem Sinne nach. Der Rezensent hat, wenigstens wenn dieser Teil der Polemik auch mich angehen sollte, das Bild, auf das er losschlagen wollte, zuerst etwas aufgebauscht ausstaffiert, um desto sicherer zu treffen. Selbstverständlich war da, wo es keine „toten Schemen" gab auch kein „Beleben" derselben notwendig, und wo die „inhaltslosen Tonformen" nicht vorhanden waren, brauchten sie nicht erst „mit echtem Empfindungsgehalt erfüllt" zu werden. Den Aufsätzen, welche dem Princeps musicæ bei der Reform der Choralmelodien Geschick und Meisterschaft zuschrieben, mußten erst abfällige Epitheta gegen den alten Choral unterschoben werden, um mit Glück gegen sie polemisieren zu können. Ich und Schmid haben zwar keine „Einwände" gegen den alten Choral gemacht, sondern den Charakter desselben aus dem konstatiert, was uns Bohn-Mocquerau aus der Geschichte desselben mitteilten, und der Aufsatz der „hist.-pol. Bl." konstatiert selber, daß das, was er „Einwände" nannte, „sich jedem von selbst darbieten mußte," wenn nicht den veröffentlichten Studien die Widerlegung der Einwände, sagen wir, die Erklärung der überraschenden Thatsachen unter Einem beigegeben wurde. Aus diesem Grunde hat der Verteidiger des alten Chorals jene Publikationen sogar bedauert. Wie kann man es uns übel nehmen, daß wir gefunden, was sich ohne besondere Erklärung „jedem von selbst darbieten mußte". — Warum unsere Behauptungen, die sich von selbst darbieten mußten, das Epitheton „schillernd" verdienen, und warum gesagt wird, daß wir mit so einfachen, sich von selbst darbietenden Sachen „groß gethan", das verstehe ich vorläufig nicht; ich hatte das Bewußtsein und habe es auch ausdrücklich erklärt, daß ich vom Resultat der Solesmeser Studien vollständig überrascht sei. Hätten ich oder andere dieses Resultat in Abrede stellen und an seine Stelle neue eigene Behauptungen setzen wollen, dann hätte unser scharfer Kritiker uns mit Recht vorhalten können: „Wer weiß, ob diese Herren auch nur den liber Gradualis juxta antiquos codices zur Hand hatten?[1]) jedenfalls können sie nicht soviel davon wissen, als unsereiner, der jahrelang mit diesen alten Melodien vertraut ist, und diese Jubilationen mit ihren Affekten tagtäglich gesungen hat." Wir haben aber ja alle zusammen — so viel ich weiß — keine solchen zergliedernden Studien für uns in Anspruch genommen, sondern einfach das Resultat der

[1]) War mir nun auch wirklich dieses „liber Grad. juxta antiq. cod." nicht zur Hand, so war es mir doch durch die Citate aus demselben nicht ganz unbekannt; dagegen hatte ich allerdings das auf gleicher Grundlage ruhende „Graduale ad normam cantus s. Gregorii" zur Hand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Solesmeser, wie es uns Bohn interpretierte, angenommen, und das war: Es liegen nicht nur der Psalmodie im eigentlichen Sinne, sondern auch einem weiten Gebiete der Melodik gleichbleibende Schemen oder Typen zu Grunde. — Was andere Melodik nannten, nannte ich Lyrik (der Musik), der ich die Psalmodie mit ihren einfachen wiederkehrenden Sprachtonbewegungen als Epik (von ἐλπεῖν) entgegensetzte. Das scheint nun so übel vermerkt worden zu sein, daß ich dem alten Choral auf Grund der in Solesmes gesammelten Beispiele „nur einen ersten Anlauf zur Lyrik mit schwachen, kindlichen Kräften" zuschrieb. Ich kann auch heute, und auch nachdem ich Wagners Abhandlungen gelesen, aus denen ich übrigens viel gelernt, nicht anders urteilen. Die starke Seite des Chorals war das psalmodische (epische) Element; das finde ich in Bohn wie in Wagner bestätigt. Anläufe zur Lyrik (zum reinen Melos) waren gewiß da in den Melismen; aber es liegt in der Natur der Dinge, daß die ersten Anfänge schwach und kindlich sind; ich hatte diese kindliche Unbeholfenheit sogar eine „reizende" genannt. Zu dem innern Grund, der in der allmählichen Entwicklung liegt, kam noch der äußere, daß das Fehlen einer genauen Notation, welches das Erlernen der Melodien durch Tradition nötig machte, bei der Unzahl von Gesängen wie von selbst zu Typen oder Schemen drängte, die einfach nach wieder feststehenden Regeln den Texten gleicher liturgischer Stellung unterlegt wurden. Ich habe eine große Meinung von dem thatsächlichen Singen der alten Benediktiner-Klöster, und halte es für höchst wahrscheinlich, daß diese und mit ihnen noch manche bessere Chöre auch in die gleichbleibenden Tonformeln den individualisierenden Geist mit seinem Verständnis hinein zu legen wußten; aber bei minder hochstehenden Chören lag die Gefahr gewiß nahe, daß mit dem Geiste die Lyrik verflog und nur ein Schema übrig blieb. Und selbst bei höchststehenden Chören konnte auf diesem Wege nicht das Höchste der Lyrik erreicht werden. Der Vorzug der Choralgesänge lag im psalmodischen Charakter, in der feinen Behandlung des Betonungs-Elementes, wie selbst aus den Arbeiten von Bohn und Wagner hervorgeht. Das Betonungs-Element ist aber nicht das wesentliche Element der Lyrik. Wenn die Lyrik sich feststehender, immer wiederkehrender Formen wie die Psalmodie bediente, nach den gegebenen Mitteln bedienen mußte, so sehen wir darin nicht eine Vollkommenheit, sondern eine jener Unvollkommenheiten, die aus der Zeit der Entstehung zwar erklärlich ist, die ich aber solange nicht für einen Vorzug halten kann, solange nicht nachzuweisen ist, daß die Aufeinanderfolge gerade dieser Tongruppenreihen innerhalb der einzelnen Tonarten eben so naturgemäß, ja naturnotwendig dem erregten religiösen Gefühle Ausdruck gibt, wie die Psalmodie fast naturnotwendig dem logischen Gang des feierlich vorgetragenen Satzes entspricht. Die psalmodischen Gänge werden sich wegen ihrer Selbstverständlichkeit nie abnützen, außer durch ganz miserablen Vortrag; eine aus dem innig bewegten Gemüte emporsprudelnde Flut von Tönen, die ebenso gut auch anders sein könnte, wird auch bei feinerem Vortrage leicht das bewußte oder unbewußte Verlangen hervorrufen: Wenn doch den verschiedenen inneren Erregungen auch verschiedene äußere Tonbewegungen entsprächen! Diese Auffassung scheint mir so natürlich, daß ich nicht erkenne, wie sie zu widerlegen wäre; jedenfalls finde ich sie bis jetzt nicht widerlegt.

Das zweite, wogegen sich der Mißmut der Besprechung in den „hist.-polit. Blättern" richtet, ist, daß dem großen Fürsten der Tonkunst, Palestrina, bei seiner Reform des Chorals ein Verdienst, nämlich Verbesserung des Chorals nach gewissen Seiten hin zugeschrieben wurde. Diese Verbesserung war in meinem Artikel und fast wörtlich übereinstimmend auch in dem Schmids besonders auf drei Punkte zurückgeführt: Vereinfachung und Abkürzung, welche die Zeitumstände forderten, Abwechslung und Anpassungsfähigkeit an Inhalt und Laut des Textes. Das Verdienst der Vereinfachung wird in den „hist.-pol. Bl." Palestrina zugestanden. Dort heißt es (l. c. S. 217): „Die alten Melodien sind schwer, sehr schwer zu singen; sie sind bedeutend schwerer als die Melodien der Editio medicæa." „Schon deshalb hat die römische Behörde gut daran gethan, wenn sie als offizielles liturgisches Gesangbuch . . . eine einfachere, leichtere Edition wählte." „Was würde man zu hören bekommen, wenn die Chöre die reichen ausgedehnten Jubilatio-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nen, wie sie die Handschriften bieten, zum Vortrag bringen müßten?"

Das Verdienst Palestrinas, Abwechslung in seine Bearbeitung des Chorals gebracht zu haben, erscheint dem geehrten Gegner fraglich, denn er bringt einige Beispiele der Medicæa bei, betreffs deren er behauptet, daß obwohl „die Schablonen nicht mehr ganz" übereinstimmen, sie doch „im Wesentlichen dieselben geblieben" sind; und das seien „nur ein paar Beispiele für hunderte, die geboten werden könnten." Zu dieser Stelle hatte ich im Privat-Briefwechsel meinem verehrten Gegner bemerkt: „Auch ich habe nie verkannt, sondern im Gegenteil einen Vorzug Palestrinas darin gefunden, daß er bei Kürzung der alten Melodien in ihre Gestaltung zwar kleine Abwechslungen brachte, den Grundzug des ursprünglichen Chorals (den Hauptgang, wie ich es nannte) dennoch deutlich erkennbar ließ. Es freut mich, hier anerkannt zu finden, daß die Melodien auch bei ihm im Wesentlichen dieselben geblieben sind." Der Verfasser des Artikels „der hist.-pol. Bl." schnitt jedoch dieses vermeinte Zugeständnis ab durch die schriftliche Erwiderung: „Ich habe mich nicht klar genug ausgedrückt; ich meinte damit die Schablonen der Medicæa unter sich;" dagegen sei der Unterschied zwischen der alten Melodie und der neuen Bearbeitung ein riesengroßer."

Ich komme auf diese behaupteten „riesengroßen" Unterschiede zwischen dem alten und neuen Choral, und die angeblich fast nicht vorhandenen Unterschiede zwischen verschiedenen Sätzen derselben Gattung noch zurück.

Am meisten scheint es verletzt zu haben, daß wir der Auswahl der Tonformen Palestrinas mehr Anpassungsfähigkeit an Inhalt und Laut des Textes (jetzt würde ich nach Wagners Ausführungen hinzusetzen: „nach Wortbetonungs-Gruppierungen) zugeschrieben hatten. Gerade die angegebenen Beispiele aus der Medicæa werden angeführt, um zu streiten gegen die Behauptung, „die wenigen Änderungen am ursprünglichen Typus machten die Melodie charakteristischer." Es ist zwar eigentlich ungerecht, uns nachdem wir unsere Eindrücke über die freiere und bessere Anpassung der Medicäischen Tongänge den Beispielen von Bohn entnommen haben, uns jetzt wieder andere Beispiele vorzuhalten; denn wenigstens meine Bemerkung ging nicht dahin, daß Palestrina Alles besser angepaßt habe, sondern, daß er dies bei dem Hauptstreben nach Vereinfachung nebenbei vielfach gethan habe. Ich habe mir aber trotzdem auch die neuangeführten Beispiele noch einmal angesehen, und mir scheint es immer noch, daß die faktisch vorkommenden Varianten, trotz alles Festhaltens des gemeinsamen Grundzuges, hie und da, wenn auch kleine, doch recht charakteristische, unterscheidende Züge in die Melodie hineinbringen, etwa wie Lichter in einem Bilde, die, je nachdem sie an verschiedenen Orten aufgesetzt werden, uns dasselbe von verschiedenen Seiten erschauen lassen.

Einen ausführlicheren Beweis, der genaue Studien fordern würde, muß ich freilich Berufeneren überlassen.

Um aber wenigstens einen kleinen Anfang zu machen, hebe ich einige Beispiele aus der archäologischen Lesart im Zusammenhalt mit der Medicæa heraus.

Eine Tractus-Phrase des Tractus „Cantemus Domino" (nach der vierten Prophetie des Karsamstags gibt folgendes Bild in der Vergleichung: (S. I. Beisp., S. 119.)

Den Tractus im allgemeinen liegt wirklich die Psalmodie zu Grunde; er ist wirklich vorzugsweise verzierte Psalmodie (vielleicht will der noch immer nicht ganz aufgeklärte Ausdruck „Psalmus tractus" gar nichts anderes sagen), und zwar viel reicher verziert als die Introitus-Psalmodie. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß demselben im Ganzen schematische Gänge zu Grunde liegen, wie auch im obigen Beispiel bemerkbar. Initium und Clausula ist in demselben mit der Lesart der alten Codices fast gleich geblieben, eine einzige weggefallene Note im Initium auf tor ausgenommen; in der Clausula ist allerdings die auf lú entfallende Gruppe weggeblieben, und dafür sind die zwei reizenden Climaci von der Schlußsilbe auf die letztbetonte Silbe zurückgezogen. Aber wenigstens im Tenor (der Mitte des Satzes) hat die Bearbeitung der Medicæa statt der bei jeder betonten Silbe sich wiederholenden Gruppe ga eine Abwechslung eintreten lassen in dem mittleren Worte fáctus, dem statt des ga die Gruppe g f g zugeteilt ist; dadurch wird der tenor abwechselnder, und durch die Abwechslung angenehmer (variatio delectat); außerdem scheint mir die Senkung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

im factus wirklich besser zum Sinn des passiven fio zu passen im Gegensatz zu dem hervorgehobenen protector und mihi, zwischen denen es drin steht. Dadurch, daß das einfach verbindende et von drei Tönen entlastet ist, einfach die Dominante des Tenor erhalten hat, scheint für die Bedeutung des Tonganges nichts verloren, wohl aber für die Flüßigkeit des Tenor etwas gewonnen zu sein.

Wählen wir aus den Gradual-Beispielen das Requiem æternam der Toten-Messe. (S. II. Beisp. Requiem.)

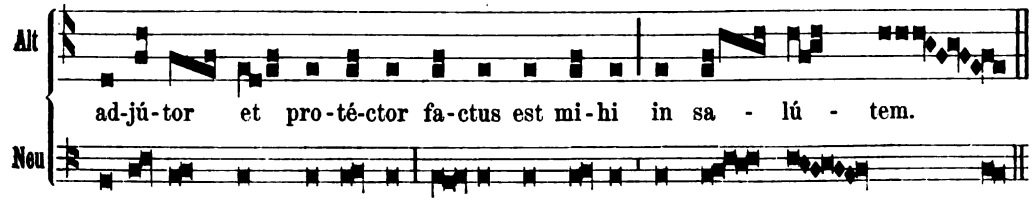
Wenn wir die zwei Lesearten mit einander vergleichen, finden wir in der Medicæa wesentliche Kürzungen, außerdem Zurückverlegung von Tongruppen von der letzten Silbe eines Satzgliedes auf die vorherigen, besonders auf die betonte. Auch vermeidet sie das h in der Mitte des Satzes, bringt aber dasselbe gleich im Initium, und läßt sogar die Rezitation der drei Silben des Anfangswortes auf diesem h statt auf dem Grundton a fortgehen; ebenso betont sie dieses h noch mehr als das alte Schema in der Abschluß-Klausel; dagegen stellt sie im Initium des ganzen Satzes den Grundton mit seiner kleinen Terz (den Tongang a c, der das Ganze beherrscht) an die Spitze. Die weit gehende Vereinfachung scheint dem Charakter des Toten-Gottesdienstes im allgemeinen besonders angemessen; das Ausgehen vom Grundtone, ohnedies das Natürlichere, scheint auch hier mehr als irgendwo am Platze. Ebenso entsprechend, die heilige Trauer der armen Seelen kennzeichnend, scheint es uns, daß gleich im Anfang der großen Terz der alten Codices die kleine Terz voran geschickt wird. Daß der Höhepunkt der Melodie in e zum drittenmale auf der betonten Silbe e statt erst auf dem ausklingenden is erreicht wird, scheint die Fürbitte doch noch einmal recht kräftig zu gestalten. Ich will nicht leugnen, daß die mehrmalige Wiederholung der Climaci auf verschiedenen Tonhöhen ihre eigene Schönheit hat, die sich aber freilich viel abnützt, wenn sie für alle Gradualien desselben Modus sich immer in gleicher Weise und gleicher Anzahl wiederholt; am Ende hat die Medicæa dadurch, daß sie diese Climaci auf wenigere reducierte, ihre Wirkung doch gekräftigt, und besonders nehmen sich die zwei auf einander folgenden auf der Silbe pe in perpétua sehr schön aus. Überhaupt erscheint in der Medicæa die ganze Melodie kräftiger zusammengefaßt, übersichtlicher, so daß man auch ihre Einzelnschönheiten noch etwas besser übersehen, beziehungsweise heraushören kann.

Vergleichen wir nun noch das Graduale „Requiem" der Medicæa mit ihrem österlichen „Hæc dies" desselben Modus, da die „hist.-pol. Bl." auf sie die Aufmerksamkeit gelenkt hatten zum Beweis, daß die Medicæa auch zwei so verschiedenartigen Texten verschiedenartigster Stimmung (höchster Festjubel, mittrauernde Fürbitte) keine charakteristische Verschiedenheit zu geben wußte. (S. III. Beisp., Hæc dies u. Requiem).

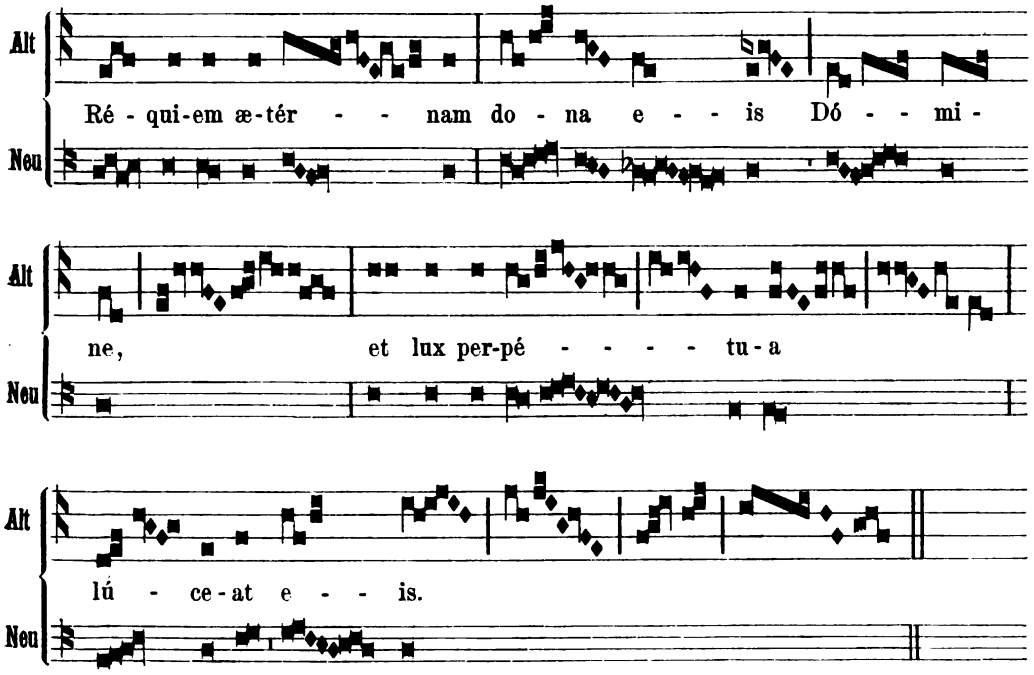
Schon ein schnell streifender Blick auf die in beiden Sätzen verschiedenen Tongruppen zeigt uns, wie sehr sich trotz der Gleichheit des zu Grunde liegenden Ganges die beiden Sätze tonlich von einander unterscheiden. Bereits das Initium auf Hæc ist ein ganz anderes, zugleich reicher, festlicher gestaltetes. Die ersten Noten sind wie ein Oscillieren um den Grundton a, von dem dann um die große Terz auf f gesunken wird, um von da im bewegten Terzenschritt die Quint zu erreichen; erst hiemit mündet die reiche Anfangsbewegung in die Gruppe ein, mit der die Silbe Re in Requiem beginnt. Wie verschieden ist aber die Wirkung dieser kleinen Terz, wenn sie beginnt, und wenn sie eine reiche Tongruppe abschließt. Der Wert dieser Initium-Gruppen wird darum nicht geringer, weil ein gleicher Gang in der zweiten Distinktion des Requiem im „eis" vorkommt. Anders ist der Eindruck von Anfang, anders in der Mitte. Dadurch, daß dieses nach der Tiefe (bis f) sinkende Melisma der Mitte des österlichen Graduale fern bleibt, ist diesem sein freudiger Schwung erhalten. Die reiche Neumierung, die das eine Graduale tief auf „eis" gibt, verlegt das andere in der Höhe auf „Dominus". Im Requiem treten zweimal Dominanten auf, das erste Mal h in „Requiem," das zweite Mal c im „et lux perpe;" das Hæc dies mit seiner knappen textlichen Fassung und seiner reicheren tonlichen Ausstattung vermeidet diesen psalmodischen Eindruck. Welch eine Feinheit des Sprachgefühls liegt darin, daß der Vokativ „Domine" im Grundton a, der Nominativ „Dominus" in der Terz c ab-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

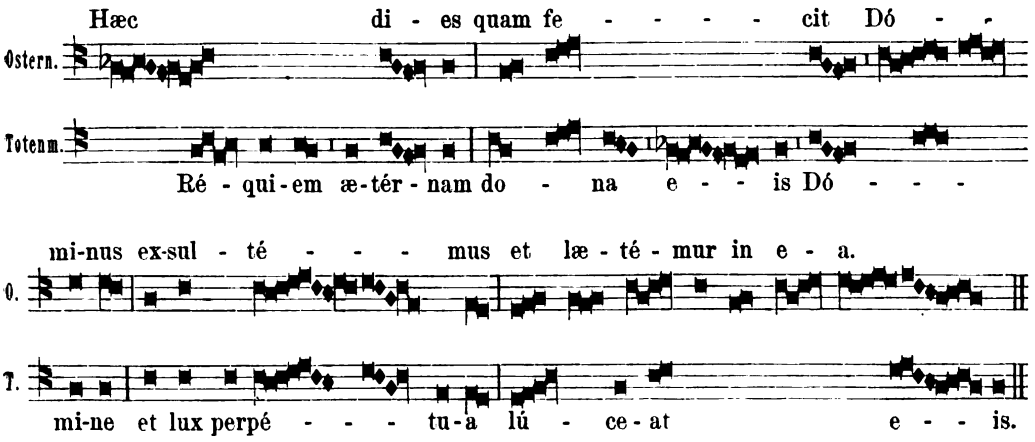
I. Beiſpiel.



II. Beiſpiel.



III. Beiſpiel.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schließt. Umgekehrt, wie viel schwungvoller gestaltet sich das folgende exultemus, daß es mit a auf ex beginnt. Wie richtig trägt die auf læ in lætemur eingeschaltete Tongruppe dem Betonungs-Typus des Wortes Rechnung! Wie wird der durch a c d aufsteigende Gang ganz anders, je nachdem er auf die tonlose oder auf die betonte Silbe kommt, dort schwermütig zurückhaltend, hier freudig. Wie wohlangebracht ist die auch flüßigere Jubilation auf der vokal ausklingenden Endsilbe in ea gegen das „eis" im „Requiem", welches die Gruppen auf das e zurückverlegt, — zugleich ein Beweis, daß die Neubearbeitung den Melismen auf der Schlußsilbe nicht grundsätzlich auswich, wenn hiefür, wie hier, ein Vokal die geeignete Unterlage, und die Stimmung (hier der unermeßliche Festjubel) die entsprechende Veranlassung bot.

Die dazu gehörigen Gradual-Verse, auf die wegen ihrer fast vollständigen Übereinstimmung in den „hist-pol. Bl." verwiesen worden war, haben allerdings mehr Ähnlichkeit unter einander; in den Versen tritt aber auch das psalmodische Element mehr hervor, und dennoch auch hier kleine, aber doch sehr merkwürdige Verschiedenheiten, z. B. in „Do", in „quoniam", in „sæculum" des österlichen Gradualverses. Daß der Vers weniger variiert, als das Graduale selbst, ist wohl ebenso natürlich, als daß der Introitus-Psalmvers schematischer ist als die Introitus-Antiphon. Aber sogar angenommen, nicht zugegeben (denn mir scheint das Gegenteil richtig), die Gradualvers-Melodien von Ostern und der Requiemmesse enthielten in den vorkommenden Änderungen nichts, was die eine Variante besser für Ostern, die andere mehr für die Requiemmesse geeignet machte, so daß Palestrina ohne Beeinträchtigung des Charakters beide Varianten auch hätte vertauschen können: so liegt doch schon etwas Charakterisierendes darin, daß beide nicht ganz übereinstimmen. Tongänge, die nicht die Sinnbestimmtheit gesprochener Sätze haben, erhalten oft ihr Charakteristikum durch die äußeren Umstände, in denen sie auftreten. Wenn auch den beiden Varianten gar nichts zukäme, was die eine passender für Ostern, die andere geeigneter für Allerseelen machte, so würde doch schon die Gewöhnung, die eine an Ostern, die andere an Allerseelen zu hören, also die Thatsache der Variation selbst, noch ohne Rücksicht auf ihren Inhalt, geeignet sein, nahe zu legen, daß der eine Grundgedanke des Glaubens und Hoffens bezüglich der Auferstehung doch anders am Hochfeste von Ostern, anders in der trauernden Fürbitte für die Dahingeschiedenen sich modifiziert.

Eines scheint zugestanden werden zu müssen, die Medicæa hat auf die kleinsten Tongruppen (die Elemente) der alten Handschriften nicht durchweg Rücksicht genommen, sondern die Tonmassen mehr als ein fortlaufendes Ganze behandelt. Das scheint anzudeuten, daß um die Zeit Palestrinas der Choral auch im Vortrage so behandelt wurde, und vielleicht beruhte dies bereits auf jenen römischen Manuskripten, die Palestrina benützte. Bohn verglich den Choral mit einer Sprache, die ihre eigenen Gesetze habe; es geschah diesem so, wie auch einer andern lebenden Sprache geschieht: das Materiale seiner kleinsten Bestandteile wurde durch den lebendigen Gebrauch abgeschliffen.

Endlich wird von dem Kritiker unserer Ansichten darauf hingewiesen, daß der neue Choral sogut seine Schablonen habe, wie der alte. Das ist an und für sich kein Vorwurf. Wir erkennen Schablonen, d. i. regelmäßig wiederkehrende Gänge, als das Berechtigte und Natürliche, eben deshalb auch als das ästhetisch Vollkommene an für das ganze Bereich der Psalmodie, für alle Sätze, die einfach in würdig feierlicher Weise ohne Prävalenz des Gefühlslebens nach logischen und Sprachgesetzen zum Vortrag kommen sollen. Wir können auch keinen Fehler und keine Unvollkommenheit darin sehen, daß im Gloria und Credo ein paar Tonformeln mit oder ohne Varianten verwendet werden, um in ihrer Wiederkehr den ganzen längeren Text zur tonlichen Darstellung zu bringen. Wir anerkennen einen von tiefsinniger Dogmatik geleiteten Sinn darin, daß im ersten Credo die zwei Central-Ereignisse der Erlösung: „crucifixus" und „resurrexit" (nicht auch „ascendit") durch die gleiche Formel zu feierlichem Gehör gebracht werden. Wir wissen den symbolischen Formalismus zu würdigen, welcher Hymnen, die ja trotz ihrer Melismen auf einzelnen Silben im Ganzen Strophen-, also Schablonen-Gesänge sind, eher von gewissen Festzeiten als von ihrem Inhalt ihr Tongewand annehmen läßt; auch die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

formale Symbolik ist uns verständlich, die ein Kyrie am Anfang der mystischen Erneuerung des Erlösungswerkes mit dem Ite als dem feierlichen Gesangsabschluß derselben in einem Tongang zusammen treffen läßt. Es gibt aber in der Liturgie Gesänge, in denen ganz offenbar der Gemütsausdruck den Gedanken überwiegen soll. Die sogenannten Jubilationen, Tonreihen ohne Artikulierung, sind gewiß ein passender Ausdruck dieser lyrischen Stimmung, aber doch nur so recht, wenn sie wirklich irgendwie die natürlichen subjektiven Affekte ausdrücken, nicht ein bloßes Formalbild von Tönen, das immer wiederkehrt. Letzteres mag die Gefühle symbolisieren, es kann sie aber nicht wiedergeben. Dies kann nur ein Gesang, der aus der individuellen Stimmung herausquillt. Wir zweifeln nun nicht, daß die Mönche erbaulicher Klöster diese Affekte persönlicher Ergriffenheit in ihrem Vortrage auszusprechen wußten; aber wenn dies schon die Komposition als solche that, so war dies jedenfalls lyrischer, der Aufgabe der betreffenden Gesänge entsprechender. Wir begreifen, daß sich dies in den ersten Jahrhunderten bei der Beschränktheit der Mittel, besonders auch der Überlieferung, weniger leicht thun ließ; aber wir können nicht ablassen, uns darüber zu freuen, daß Palestrina, als er zu einer aus andern Gründen notwendig gewordenen Reform berufen wurde, diese zugleich dazu benützte, um den sicher lyrisch gedachten Gesängen auch etwas mehr Individualität aufzuprägen, als sie bis dahin besaßen und besitzen konnten. Damit ist dem alten Choral durchaus nicht sein Wert als „Kunstwerk des frühen Mittelalters" benommen; das bleibt er durch das vorzügliche Tongewand, das er den Psalmensätzen zu schaffen wußte, durch die symbolische Lyrik, durch welche er den Übergang zur eigentlichen Lyrik schuf, und durch die bereits freieren Flügelschlag entfaltenden Antiphonen, die aus den Psalmensätzen heraus entwickelt wurden. Auch wenn Palestrinas Choral einen Fortschritt im guten Sinne einschließt, ist der alte Choral als das ursprüngliche Objekt einer solchen Reform noch groß genug, und seinem Schöpfer, dem großen Papste Gregor konnte kaum eine größere Huldigung zuteil werden, als die, daß nach tausend Jahren ein Palestrina es der Mühe wert fand, diese Schätze der Vergangenheit nicht zu ersetzen, sondern nach den gegebenen Verhältnissen umzugestalten. Am Choral hatte sich ja die ganze Polyphonie herangebildet und entwickelt; durch ihn war sie stark und kräftig geworden. Es war geziemend, daß, wenn wegen der Zeitumstände der alte Choral doch nicht für die Allgemeinheit erhalten werden konnte, die würdige Tochter mit dem edlen Empfinden, das sie an der Hand der Mutter gelernt, das Bild dieser zu verjüngen suchte.

Noch eines hält man der Anerkennung der Vorzüge des neuen Chorals entgegen, daß man nämlich Palestrina ähnliche Einwände wie dem alten Choral durch die Bezeichnung „Schablone" entgegen geschleudert habe. Auch ihm, und zwar auch den Werken auf seinem ureigensten Schaffensgebiete, werfe man „harmonisches Lattengerüste," „fühlbaren Mangel an stimmungsvoller Behandlung des Textes" vor. Es handelt sich aber doch immer darum, nicht ob man Vorwürfe macht, sondern ob die Vorwürfe gerechtfertigt sind. Daß Palestrina auf dem Gebiete der Polyphonie Großes und Würdiges geleistet, weiß Wagner selbst begeistert zu schildern. Daß ein solcher Mann, der mitten in den Bestrebungen nach größerer Ausdrucksfähigkeit stand, und mit so ausgezeichnetem Sinn für ausdrucksfähige Tongruppierung ausgestattet war, davon gerade bei der Reform des Chorals verlassen gewesen wäre, läßt sich nicht wohl annehmen. Der Vorwurf gegen Palestrina nach dieser Seite hin geht natürlich von denen aus, die einen Unterschied zwischen Kirchen- und profaner Musik ernsterer Art nicht wollen, die ein uferloses Überfluten subjektiver Empfindung als das Ideal der Kirchenmusik, weil jeder Musik, ansehen. Von diesem Standpunkte aus ist der Vorwurf für Palestrina seine Rechtfertigung, nämlich die Anerkennung, daß er bei der freieren Behandlung der altüberlieferten Gesänge doch genug Objektivität bewahrt habe, um von den modernsten Fortschrittlern gleich, ja eher schärfer wegwerfend behandelt zu werden, als der alte Choral, obwohl doch auch diese schließlich mit aller Welt zugestehen müssen, Palestrina habe, auch wo er sich an die alten Motive hielt, in der Polyphonie wie in der Choral-Reform doch einen Schritt vorwärts an lyrischer Individualisation gethan, weil er zwar innerhalb des gleichen Stückes das gleiche Mo-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tiv beibehielt, es aber doch vielfältig umgestaltete, während der alte Choral auch für viele verschiedene Texte vielfach ganz genau wiederkehrende Gänge verwendete. Einen weiteren Schritt hatte er nicht notwendig, weil ihm das vom Choral ererbte Materiale keine Beschränkung war, vielmehr reichlich Stoff bot, alles auszudrücken, was er an Empfindungen ausdrücken wollte; aber dieser eine Schritt war auch wirklich ein Schritt vorwärts auf dem Gebiete der Lyrik, denn von dem alten Choral haben es uns die Solesmeser selbst nachgewiesen, daß seinen melodischen Tongruppen auch nur das psalmodische Prinzip und nicht das Streben nach Darstellung bestimmter Gefühle zu Grunde lag. Sollten sie erreicht haben, was sie gar nicht erreichen wollten?

Eine Bemerkung muß ich noch zum Schlusse machen. Der Artikel der „hist.-polit. Bl." geht offenbar von der Ansicht aus, als seien wir alle, die wir den neuen Choral für nicht schlechter, sondern in mancher Beziehung für besser, im lyrischen Teile für entwickelter halten als den alten, ungerechte Hasser und Verächter des alten Chorals. Ich für meinen Teil weiß mich von dieser Gesinnung vollkommen frei. Ich habe den Gesang der Beuroner in Emmaus immer zu schätzen gewußt, habe jede Gelegenheit benützt, ihn immer wieder anzuhören, obwohl mich nicht jede Einzelnheit desselben gleich sehr anspricht. Dem Vortrag der Beuroner wird immer sein großer Vorzug bleiben; ihre Liebe, mit der sie das Ererbte bewahren, studieren und üben, ist rührend und erbaulich; es werden immer alle von ihnen lernen können; auch die Melodien selbst, an denen ihr Vortrag seinen Übungsstoff findet, möchte ich durchaus nicht gering schätzen; ich möchte durchaus nicht, daß ihnen ihr Choral, in welchem das ehrwürdige Altertum unter uns fortlebt, genommen werde. Aber daß ihr Choral nicht mehr allgemein möglich ist (vielleicht auch nie war), gestehen sie selbst zu, auch daß die Kirche für die Gesamtheit aus weisen Gründen einen reformierten adoptiert hat. Die Vorzüglichkeit menschlicher Schöpfungen auch auf religiösem Gebiete bleibt immer eine relative. Manches ist besser für diese, manches für jene Verhältnisse; aber an und für sich ist für jede Zeit dasjenige wichtiger und hat sicher die Bürgschaft der Mitwirkung des hl. Geistes mehr für sich, was der allgemeinen Kirche empfohlen, als was einem einzelnen, noch so hoch stehenden Orden, der doch nur einen Zweig der Kirche darstellt, zugelassen ist. Den Liebhabern der Edition von Solesmes sind ihre Gesänge durch eine uralte Tradition lieb geworden; wir wollen sie darin nicht stören, solange sie die kirchliche Behörde nicht stört; wir wünschen es auch nicht, daß sie darin gestört werden, im Gegenteile wir freuen uns, daß diese Gesänge als Zeugen der historischen Entwicklung des kirchlichen Gesanges fortdauern, die auch in sich höchst achtenswert, als Ursprung des jetzigen Chorals noch besonders ehrwürdig sind. Mögen auch sie der übrigen katholischen Welt, die nun einmal auf eine andere Fassung angewiesen ist, die Freude nicht verleiden, auch ihrerseits die dieser Fassung eigentümlichen Schönheiten zu erforschen und zu lieben. Mögen auch sie aufhören, die von der Kirche angeordnete Reform als Verschlechterung hinzustellen, oder wenigstens als etwas, das höchstens für niedrig stehende Chöre berechtigt ist. Auf eine Herabsetzung läuft auch letzteres hinaus; denn wäre der nach so vielen Jahrhunderten der Entwicklung reformierte Choral in keiner Beziehung besser als der alte, dann wäre er notwendig schlechter. Eine solche Geringerstellung des allgemeinen Chorals ist aber weder für die Ehre der Vergangenheit notwendig, noch ist sie im Interesse der Wiederbelebung des Chorals zuträglich.

Die oberste liturgische Behörde hat im Dekret vom 7. Juli 1894 „Quod S. Augustinus" von Palestrinas Arbeit geurteilt: „mandatum, ut erat dignum homine officii sui perstudioso, docte ille complevit, et celeberrimi magistri præstare valuit industria, ut juxta prudentissimas normas, servatisque genuinis characteribus, liturgici concentus reformatio jure conficeretur." Das ist zwar kein Dogma; aber „cum Ecclesia sentire" ist auch eine Tugend, wenigstens nach dem heil. Ignatius!

Tetschen, im Monate des Festes der hl. Cäcilia 1896.

Edmund Langer,
Herausgeber der „Christlichen Akademie" in Prag.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusikalische Jahreschronik.

(Vom Oktober 1895 — 1. Januar 1897).

„Flüchtig wie des Stromes Wellen rollen die Tage des Jahres vorüber und mit ihnen auch die litterarischen Erscheinungen und Produkte." — Mit diesen Worten begann Dr. Anton Walter im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1893 S. 23 die kirchenmus. Jahreschronik, die er vier Jahre lang mit großem Fleiße und gewandter Feder hergestellt hat. Auch für das Jahr 1897 war er noch wenige Wochen vor seinem Tode mit dem Gedanken an seine Jahreschronik für das kirchenm. Jahrbuch beschäftigt. Am 1. Oktober 1896 ist unser Freund und Mitarbeiter gestorben, und es war Pflicht der Redaktion, nicht nur im Vorwort zum kirchenm. Jahrbuch für 1897 desselben dankbar sich zu erinnern, sondern auch an dieser Stelle des gewissenhaften Chronisten Erwähnung zu thun.

Die Red. des kirchenm. Jahrb. hat diese Jahreschronik angeregt, kann sie jedoch aus Mangel an Talent und Zeit nicht in der Weise fortführen, in welcher Dr. A. Walter sie begonnen hat; der Zweck aber, den die Chronik erfüllen soll,[1]) kann auch auf weniger mühevollem Wege erreicht werden, wenn sie, nicht nach Materien geordnet, als „Zeitschriftenschau" sich vorstellt; vergleiche ein ähnliches Vorgehen im „Historischen Jahrbuch der Görresgesellschaft".

Es sollen demnach alle Zeitschriften, welche dem Unterzeichneten als Tauschexemplare der von ihm redigierten Musica sacra vorliegen, und andere von ihm gehaltene Zeitschriften inhaltlich exzerpiert werden, soweit das allgemeine und gemeinsame Interesse dadurch gefördert werden kann. Zu diesem Zwecke werden die Zeitschriften in drei Gruppen abgeteilt, 1) Fachblätter für kath. Kirchenmusik in deutscher, französischer, italienischer und polnischer Sprache; 2) musikalische Blätter überhaupt, insoweit sie Materien behandeln, die auch dem Kirchenmusiker zu wissen nötig oder nützlich sind; 3) pädagogische oder allgemein wissenschaftliche Publikationen, welche kirchenmusik. Materien enthalten.

„Eine mikroskopische Detailarbeit mit Tausend Namen von Personen und Orten, ähnlich dem Abdruck eines genau geführten Inhaltsverzeichnisses, . . . eine Vorführung aller Novitäten eines Jahres auf dem Gebiete der kirchenm. Komposition und Litteratur, ein umfassender Bericht über die kirchenm. Aufführungen, Versammlungen, Notizen u. dgl. aus den verschiedenen Orten und Ländern" muß, wie schon Dr. A. Walter a. a. O. bemerkt hat, prinzipiell ausgeschlossen werden. Die Reihenfolge der Zeitschriften wird durch die alphabetische Ordnung der Titel bestimmt.

I. Fachblätter für katholische Kirchenmusik.

Blätter Fliegende für kath. K.-M. (1897, 32. Jahrgang). Offizielles Organ des C.-V. mit Vereinskatalog, 12 Nummern und 12 Musikbeilagen.[2]) Red. Friedr. Schmidt in Münster, 2 M.; Fr. Pustet, Regensburg.

[1]) Dr. A. Walter faßte denselben in folgenden 7 Punkten zusammen (Jahrb. 1893, S. 42).

1) Sie liefert uns das erfreuliche Bild regen Wirkens und Schaffens wie auf dem Gebiete des profanen Musiklebens, so auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik.

2) Ohne Zweifel kann sie auch bei unseren Redakteuren und ihren Mitarbeitern nach verschiedenen Richtungen, z. B. in Bezug auf Themen, Art der Bearbeitung, Auswahl des Stoffes anregend und belehrend wirken.

3) Je nach individuellen Wünschen und Bestrebungen nützt die übersichtliche Darstellung der Litteratur.

4) Die wissenschaftliche Forschung auf dem Felde der Archäologie, der Geschichte, der Ästhetik der K.-M. darf nicht ermüden, um gleichen Schritt mit der Profan-Litteratur zu halten.

5) Der Ernst und das Interesse, welche die moderne Litteratur für weltliche Musik zeigt, muß zum höchsten Ernste und zum heiligsten Interesse werden für jene Musik, welche in der musica divina ihre künstlerische Vollendung feiern soll.

6) Das unermüdliche Streben nach Fortschritt in der Profan-Musik muß den Kirchenmusikern ein mahnendes Beispiel sein, mit Aufbietung aller Kräfte auch in der hl. Musik Fortschritte nach dem Geiste und den Gesetzen der Liturgie und nach den Forderungen der Ästhetik und Tonkunst zu machen.

7) Recht viele Mitarbeiter sollen sich dadurch angetrieben fühlen, ihr bestes Wissen und Können in den Dienst der musica sacra zu stellen.

[2]) 11 und 12 1895: O sacrum convivium und Jesu dulcis memoria, 4 Mst. von A. Lipp. Tantum ergo, 5 gem. St. und deutsches Schutzengellied, 2st. von P. Thielen, Adoramus, 4 Mst. von J. Diebold. Tantum ergo, 4 Mst. v. B. Pohl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

95,[1]) 10—11: Schluß der Rede des Abtes Ildefons Schober in Seckau: „Über die soziale Bedeutung des gregor. Chorals". — Krutschek gegen Dr. Birnbach. — Bericht Bewerunges über die K.-M. auf dem Münchener Katholikentag. — Berichte der Diözesanpräsides von München und Freiburg i. Br.

12. Bischof Dr. Hermann Dingelstad in Münster bei der 7. Generalvers. des dortigen Diözesan-Cäc.-Ver. — Dr. A. Walters liturgisch-musikalische Jubiläumsbetrachtung über das päpstl. Breve vom 16. Dez. 1870 (das er apostolische Adelsurkunde, apostolisches Missionszeugnis, Gesetzbuch des Cäc.-Vereins und Verfassungsurkunde desselben nennt). — Jahresbericht der Diözesan-Vereine Speyer und Oberwallis.

96,[2]) 1) „Mit vereinten Kräften" aus „Sendbote der hl. Cäcilia" von 1874. (Was eint, was hält den Verein, worauf beruht unsere Zuversicht?). — Vortrag von H. H. Ferbers über „Das Studium der K.-M." Schluß in 2. — Perlen oder Schund? (abschreckende Beispiele von K.-M., fortgesetzt in 3, 4, 6, 9 und 10). — Diözesanbericht Augsburg.

2) Der Cäc.-Ver. zugelassen in Österreich-Ungarn, durch das K. K. Ministerium in Wien.

3) Dr. A. Walter, über den Gesang in der Schule, besonders den Kirchengesang der Kinder. — Über Orgelbau und damit Zusammenhängendes von Werner, (aus der Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik.) — Polemik gegen kirchenm. Ansichten in der von Künzle red. „Eucharistia".

4) Das Orgelspiel während des liturg. Gottesdienstes, mit Empfehlung der 64 Stücke in den alten Kirchentonarten von P. Piel. — Die Kongregation der hl. Riten verbietet ausdrücklich (Entscheidung nach Ozieri) Gesänge in der Landessprache beim Hochamte (missa solemnis seu cantata), auch in 6.

5) Bischof Dr. Hubert Simar über das Orgelspiel. — Der Cäc.-Ver. und das deutsche Kirchenlied beim liturg. Gottesdienst. — Polemisches gegen Frankfurter Anzeiger, auch in 11.

6) und 7) Rede von Domkapellmeister C. Cohen bei der 27. Gen.-Vers. des Diözesanvereins Köln in Aachen. Über die Aufgaben des Cäc.-Ver. — Darf Et incarnatus est im Choralcredo mehrstimmig gesungen werden? Mit „Ja" beantwortet. — Bericht über Diözesan-Cäc.-Ver. Brixen. — Jos. Modlmayr, Beichtvater in Frauenchiemsee, ein trefflicher Kirchenkomponist, † 4. Mai 1896 (und 8).

8) Zum musikalischen Vortrag von R. Kaden aus der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik". (Erfassung und Modifikation des Tempo, Eindringen in die Komposition). — Jahresbericht der Erzdiözese Freiburg i. Br. — Lateinische und deutsche Vespern, Generalpräses und E. Langer gegen dieselben (auch in 12).

9. Drei zur Regenerierung der K.-M. notwendige Dinge (aus Schlußrede von Dr. Jakob beim Abschluß des 22. Semesters der K.-M.-Schule in Regensburg). — Pfarrer Al. Hacker „Über die Einführung cäcil. Musik unter den bescheidensten Verhältnissen." — Jahresbericht über die Diözesancäcilienvereine Basel und Speyer.

10) und 11) Bedeutung und Behandlung des deutschen Kirchenliedes beim Religionsunterricht und in der Schule (aus: „Der katholische Kirchengesang in der Volksschule" von Lehrer A. Mistler). — Nekrolog über den am 1. Oktober verst. Dr. A. Walter.

12) Gen.-Vers. des Diözesanver. Augsburg. — K.-M.-Reformbewegungen in England.

Der Cäc.-Ver.-Katalog, eine Beilage zum Vereinsorgan, ist bis Ende 1896 auf 1999 Nummern angewachsen.

Cäcilia, Red. Karl Hamm, Straßburg (14. Jahrgang 1897),[3]) 12 Nummern, M. 2,40, Le Roux und Cie. Straßburg i. E.

Die Artikel von P. Blessing „Über Glocken und ihre Musik" (aus „Gregoriusblatt"), welche schon 1895 begonnen hatten, werden durch den ganzen Jahrgang 1896 fortgesetzt; ebenso die über Chorgesangunterricht (aus dem „Kirchenchor").

1895, 10) Antwort des hochwürdigsten Bischofs v. Straßburg auf die Bitte der Organisten um Gehaltsregulierung. — Guillmant in Paris über den Gebrauch der Orgel bei Hochamt und Vesper.

11) und 12) bringt aus der „theologisch-prakt. Monatsschrift" den Artikel: Kirchenvorstand und Kirchenmusik, d. h. Verpflichtung des Ersteren für letztere zu sorgen.

[1]) Die fettgedruckte Nummer weist auf den Jahrgang, z. B. 1895, die nebenstehende auf die Monatsnummer der Zeitschrift hin.

[2]) 1.—9. Musikbeilage, 7st. Messe mit O. von J. Gruber. 10.—12. die Complet für gem. St., C. Allmendinger und Tantum ergo für Mst., B. Pohl.

[3]) An Musikbeilagen enthielten 11 und 12 von 1895 lateinische Hymnen und Motetten von Desmet, E. Thomas, A. J. Monar und Fr. Bruno, 1896 Kompositionen von J. Plag, Fr. Bruno, Monar, Kölzer, Holzmann, Hamm, Diebold, Hamma, H. Wiltberger.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1896, 1) verurteilt J. Bour die Missa regia von Dumont, ohne die versprochene Fortsetzung zu bringen, und schreibt über Choral und Orgelspiel.

3—8) bringt Art. E. v. Werra's über die Registrierung und Verwendung der Orgel (aus dessen Orgelbuch und Singenbergers Cäcilia). Die Notiz (Nr. 3) über Drehorgeln in Kirchen zur Begleitung des Gemeindegesanges und für Orgelpräludien trifft nicht nur für England, sondern auch für Frankreich zu; neuestens wurden solche für Afrika, Australien, China u. s. w. von Missionären gewünscht. (!)

6) und 7) Verordnung des H. H. Bischofs von Paderborn über das Orgelspiel.

8) bringt Antwort auf drei liturgische Fragen bei Totenämtern und einen Nekrolog mit Porträt über Joh. Ev. Habert.

9) Bericht über die 11. Diözesangeneralvers. zu Benfeld (1. Okt.), bei welcher P. Ambros Kienle Vortrag über den Choral hielt. Zum Diözesanpräses wird gewählt Domkapitular Kiffer, zum 1. Vicepräsident Domkapellmeister Hamm, zum 2. Organist Dörffler, sämtlich in Straßburg; die Wahl des neuen Vorstandes von H. H. Bischof Adolf bestätigt.

10) Biographie und Porträt v. E. Tinel.

Cäcilia, Red. und Verleger J. Gürtler, Boncourt (Schweiz, 19. Jahrg. 1897), 6 Nummern, Fr. 1,50 mit Musikbeilagen (franz.).[1])

1895, 5) Die Choralausgaben beim Congreß v. Bordeaux.

6) Die Beschlüsse dieses Congresses. — Vorschläge der Redaktion über Thätigkeitsberichte der Cäc.-Vereine.

1896, 1, 2) Kardinal Bourret's Erlaß über „Klerus und die K.-M."; Aufforderung, bei der K.-M. nie die Liturgie zu vergessen. — Berichte der schweizerisch-franz. Cäc.-Vereine.

3) Einheit im liturg. Gesange durch Adoption der römischen Choralbücher. Entscheidung der S. C. R. vom 31. Jan. 1896 nach Ozieri über den Gesang in der Volkssprache.

4) Über Notation des Chorals, die archäologische Form bedeutet Rückschritt.

5) Was sollen die Cäc.-Vereine im Winter thun? Die Congregation der Riten fordert vom Priester (14. März 1896) Altargesang nach dem typischen Missale.

6) Ein Landmusterchor (Hacker in Kleinaitingen). Über Transposition.

[1]) Dieselben bringen ganz einfache Kompositionen für Landchöre von J. Gürtler (1st. Choralrequiem), Jos. Schildknecht (Ecce sacerdos f. 3 Mst.).

Cäcilia, Red. F. Rotter, Breslau (5. Jahrg. 1897), 12 Nummern, M. 1,25. Fr. Görlich, Breslau, mit Musikbeilagen.[2])

1895, 10) Die Aktenstücke des hl. Stuhles vom 6. u. 21. Juli 1894 betreffend K.-M., von J. Hnizdill ganz populär dargestellt.

11—12) Bericht über die 10. Gen.-Vers. des Breslauer Diöz.-Cäc.-Ver. in Striegau (1. Oktob. 1895) und die von R. Staude bei derselben gehaltene Predigt.

1896, 1—3) Ursprung, Wesen, Wert und Bedeutung des Chorals; Geschichte, Inhalt und Verwendung des Grad. Rom. von A. Feigel, 9—12.

4) Luthers Verdienste um die Hebung des Kirchengesanges.

5—7) Volksgesang — und kein Ende. Polemik gegen Birnbach.

5) Vorsicht bei Anschaffung von neuen Kirchenmusikalien.

6) Immer wieder der Volksgesang (Paul Krutschek).

7) Paderborner Hirtenbrief über Orgelspiel.

8) Lose Gedanken über K.-M. (A. Staude.)

10) Die Wandernote, besonders vom verst. Jos. Renner empfohlen (P. Kindler).

11) 24. Gen.-Vers. des oberschles. Bezirks-Cäc.-Ver. in Oberglogau.

12) Es ist möglich, auch in der kleinsten Pfarrkirche den kirchenm. Vorschriften gerecht zu werden (P. Krutschek); 21. General-Vers. des Grafschafter Cäcil.-Vereins in Schlegel (A. Feigel).

Cäcilia, Red. u. Verl. J. Singenberger, St. Francis, Milwaukee, Co. Wis. (24. Jahrg. 1897), 12 Nummern mit Musikbeilagen;[3]) in Europa ℳ 2,25.

1895, 8—11) Berichte und Preßstimmen über die 14. Gen.-Vers. des amerik. Cäc.-Ver.

[2]) Einfache Kompositionen von Fr. Reimann, M. Filke, A. J. Engler, A. Feigel (Adventschoralmesse aus dem offiziellen Graduale), Cl. Baier, C. Böhm, Walczynski, F. Dirschke (deutsches Grablied), Janisset, Jos. Stein (deutsches Kind-Jesulied), F. Dreßler und P. Kindler.

[3]) 1895. Meist Offertorien in der verschiedensten Besetzung von J. Singenberger, J. Ahle, P. Thielen, Daschner, Könen, Jos. Gruber und eine eigene Serie Unterhaltungsmusik für Haus und Familie. 1896 Messe in hon. Pur. Cordis B. M. V. für gem. St., Vesper für Pfingsten, Commune Conf. non Pont. und Conf. Pont. 2, 3 u. 4st. von J. Singenberger. Verschiedene lat. Motetten und Offert. und deutsche Kirchenlieder v. Singenberger, Könen, Palestrina, Croce, Witt, J. Schildknecht (Ecce sacerdos), J. Mitterer, J. B. Molitor.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in Detroit (9.—11. Juli 1895) mit den gehaltenen englischen und deutschen Festreden.

12) Einheit und Mannigfaltigkeit in der Liturgie. (Vortrag von Dr. Pachta im Cyrillusverein zu Prag.)

1896, 2—4) Silbernes Jubiläum der Seminarien in St. Franzis. E. v. Werras Artikel über die Registrierung der Orgel aus dessen Orgelbuch.

5) Die Volksschule und der Kinderkirchengesang aus „Fl. Bl. f. kath. K.-M."

6—11) Verwendung der Orgel (E. von Werra). Entscheidungen der S. R. C. über die Litaneien beim öffentl. Gottesdienste, und über den Gesang des Priesters beim Hochamt. Kardinal Satolli, Cäcilianer.

8 u. 9) Bericht und Preßstimmen über den kirchenm. Instruktionskurs in Covington (7. bis 15. Juli 1896).

12) Über K.-M. in Brasilien.

Während des Jahres 1896 sind Förderern der K.-M., welche mit Tod abgingen, kurze Nekrologe gewidmet, nämlich: Bruckner, A. Friedland, J. E. Habert, Bischof Martin Marty, E. Stehle jun., Dr. A. Walter, Westerhold und Wirth (4 Deutsche und 4 Amerikaner).

Chorwächter, Redakt. J. G. E. Stehle, St. Gallen (22. Jahrg. 1897), 12 Nummern M. 1,25; Würth, Lichtensteig (für Deutschland Feuchtinger u. Gleichauf in Regensburg).

1895, 10) Zum Jubelfest des St. Gallener Cäc.-Ver., gegründet 7. Okt. 1870. — Schluß von Artikeln „Zur Klärung der Ansichten über K.-M." (Schwenk in Bregenz).

11) Vortrag, gehalten in Lichtensteig zur Aufmunterung der Kirchenchöre und ihrer Dirigenten, und Berichte über das St. Gallener Jubiläum, beide abschließend in 12.

1896, 1) Die neuen Komponisten beim St. Gallener Jubiläum.

2) Das Rezitieren der liturg. Gesangstexte, und Protokoll des St. Gallener Jubiläums.

3) Vortrag über den liturg. Gesang der Charwoche.

4) Eröffnungsrede beim St. Gallener Jubiläum, fortgesetzt in 5 und 6. — Biographisches über den † Ed. Stehle jun. — Die S. R. C. über Litaneien und Gesang in der Landessprache (Ozieri).

7 und 8) Die Merkmale der kath. K.-M. — Der Pariser Monde über die offiziellen Choralbücher aus Nr. 11 der Mus. s. Regensburg; zur Reform der K.-M. (aus schweizer. Litter. Monatsrundschau).

9 und 10) über die Geschichte des Gloria in excelsis Deo. — Der österr. Katholikentag in Salzburg und J. Ev. Haberts Werke.

11 und 12) Der kirchenm. Instruktionskurs in Covington, ein großartiger und glänzender Erfolg des Cäc.-Ver. in Amerika. — Die Besoldung der Chordirigenten und Chöre im Kanton Thurgau (1895).

Vereinsnachrichten aus der Schweiz und Referate über kirchenm. Erscheinungen in jeder Nummer.

Courrier de St. Grégoire, Red. Dirven in St. Saint-Trond[1]) (9. Jahrg. 1897), 12 Nummern Fr. 3,60, P. Basqué, Liège (französisch). Mit Musikbeilagen.[2])

1895, 10) Hirtenbrief des Bischofs von Tortona über K.-M. — Gen.-Vers. des Diöz.-Ver. zu Namur.

11 und 12) Verordnung des Bischofs von Piacenza über K.-M. — Über die Sequenzen.

1896, 1—3) Des Erzbischofs v. Mailand Anordnungen über K.-M. — Über das Credo. — Über den religiösen Gesang aus der (Semaine Religieuse in Nevers. — Der Choralgesang, die Wissenschaft und die Romanlitteratur (von Bruneval).

4—8) Circular des Bischofs von Balley über die K.-M. — Achtet auf den liturgischen Text! (Aus Semaine Religieuse). — Geschichte des Offertoriums. — Einfluß der religiösen Musik auf das Volk. — Die S. R. C. über den Gesang in der Volkssprache und die Melodien des Missale.

9—12) Der H. H. Bischof von Treviso über K.-M. — Brief Lorenzelli's an P. Bogaerts. — Nekrologe über J. D. Blömen, Musikprofessor in Verviers, † 3. Sept. 1896, Dr. A. Walter und J. E. Habert; Hacker in Kleinaitingen; Programm für 1897.

St. Gregoriusblad, Red. J. A. Lans, Schiedam (22. Jahrg. 1897), 12 Nummern mit Musikbeilagen;[3]) in Holland fl. 1,30. St. Jakobs-Godshuis in Harlem (holländisch).

[1]) Seit Januar 1897 Pfarrer in Keßelt (Lanaeken) Provinz Limburg; der Courrier erscheint vom 15. Januar 1897 an auch in flamländischer Sprache: „St. Gregorius-Bode; Administration von Basqué, rue Bois-l'Evêque Liège (Lüttich.)

[2]) 1895 Okt. mit Dez. Komp. von Hymnen und Motetten von Jos. Beltjens, Vanderstraeten, Thielen, Mitterer, Piel, Stollewerk. 1896 Motetten und Hymnen von M. Haller, J. Quadflieg, Lauret. Lit. v. Stollewerk, Antoniusmesse (3 Mst. mit O.) v. Quadflieg.

[3]) Die von 1895 bis April 1896 schließen mit einer Messe von A. Desmet für 3 Mst. m. O.; dann Salve Regina und Jesu dulcis memoria für 4 Mst. Schmetz.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1895, 10) bringt die 1877 vom Episkopat genehmigten Statuten der niederländischen Gregoriusvereinigung und setzt den Artikel über die Grundsätze der kath. K.-M. fort, sie in 11 abschließend.

12) spricht von den Vorteilen der Ziffernmethode in Verbindung mit der Notenschrift, abschließend in 1896, 3.

1896, 4—12) bringt eine Studie über die niederländischen geistlichen Volkslieder, sowie archivalische Notizen über eine Sängervereinigung an der Liebfrauenkirche zu Zwolle, im 15. Jahrhundert. In 6 ist ein viertägiger Lehrkurs für K.-M. vom 17.—20. August in Utrecht angekündigt, über den in 9—11 ausführlich referiert wird. Gegen 80 Teilnehmer wohnten den Vorträgen der 7 Lehrer bei, von denen van Schaik, Eppink und Jansen die hauptsächlichsten übernommen hatten.

8) feiert das 50jährige Priesterjubiläum des H. H. Bischofes Kaspar von Haarlem durch eine Komposition Sacerdos et Pontifex (4 Mst.) des Redakteurs M. J. A. Lans, nunmehr Präsident des Priesterseminars in Warmond.

11 und 12) enthalten den Brief von Monsignore Lorenzelli, nunmehr Nuntius in München, an den Redemptoristenpater Bogaerts, denselben im Auftrage des heil. Vaters wegen seines Eifers für die Pflege der K.-M. und die Herbeiführung einer Einheit im Choralgesang durch Verbreitung der offiziellen Choralbücher belobend, sowie die Entscheidung der S. R. C. über den Altargesang des Priesters nach den typischen Missalausgaben, und die Verordnung des Bischofs von Paderborn über das Orgelspiel.

Gregoriusblatt mit Gregoriusbote, Red. des ersten H. Böckeler, Aachen, des zweiten W. Schönen, Lennep (22. Jahrg. 1897), 12 Nummern 2 M.; Schwann in Düsseldorf.

Gregoriusblatt, **1895,** 10) setzt die Originalartikel von P. Blessing „Über Glocken und ihre Musik" fort, ohne sie in 1896 zu beenden. Abdruck des Schreibens über den Kirchengesang, das der H. H. Erzbischof v. Freiburg im Juli 1895 erließ.

11) Pet. Bohn gegen Musica sacra unter dem Titel: „Die Archäologie und das päpstliche Breve „Quod S. Augustinus"; Gutachten über ein neues Geläute zu Homburg von der Höh; Nekrolog von Jos. Renner.

12) Empfehlung von Pet. Wagners „Handbuch der Choralkunde" durch Krabbel in Bonn; Aufgaben aus der Harmonielehre mit Lösung.

1896, 1) Im Artikel „Küster und Organist" gibt Böckeler ersterem den Vorrang vor letzterem; vgl. auch 9.

2) Beiträge zur Geschichte des Deutschen Kirchenliedes von P. Dreves, auch 8, 9 u. 10.

3) P. Cölestin Vivell in Seckau schreibt über die unbetonte zweitletzte Silbe in den rezitativen Gesängen.

4) Abdruck der Verordnung des H. H. Bischofs v. Paderborn über Orgelspiel.

5 und 6) Peter Bohn „Zur Geschichte des Chorals" (Leo II., Amalarius von Metz, Walafrid Strabo, Thomasius, Muratori, Duchesne.) — Die Redaktion wendet sich gegen den falschen Fortschritt in der K.-M.

7) kritisiert das Werk Gevaerts: „La mélopée antique."

9) Nekrolog von J. Ev. Habert.

10) Die Weigle'schen Hochdruckluft-Labialpfeifen.

11 u. 12. Dr. P. Wagner über 2 Sequenzen zur hl. Jungfrau (Virgini Mariae laudes), verglichen mit Victimae paschali. — Nekrolog von Dr. A. Walter. — S. R. C. über die Priestergesänge aus dem Missale und vom 16. Juli 1895 Verbot einer Begleitung durch Orgel oder andere Instrumente bei den Gesängen der drei letzten Tage der Charwoche.

12) Aus „Zeitschrift für Instrumentenbau" Ratschläge, um in großen Räumen den Widerhall zu beseitigen.

Gregoriusbote bringt in jeder Nummer Anleitungen und Gedanken, auch Gedichte für die betreffende Kirchenzeit unter der Überschrift Versetten, sowie öfters deutsche weltliche und geistliche mehrst. Kompositionen, ferner Miszellen und Anekdoten und den monatlichen Kirchenkalender.

1895, 10—12) enthält Schluß eines Artikels von G. Weber in Mainz „Über Bestimmung, Natur und Wesen des kirchl. Gesanges", sowie Fortsetzung der Artikel über Choralgesang (Schluß in 1896 1) und die Melodieen des Gesangbuches der Erzdiözese Köln (siehe auch 1896, 1, 2, 3, 6, 7).

1896, 1) Abdruck der Rede des H. H. Bischofs von Münster aus „Fl. Bl."

3) Abdruck aus „Fliegenden Blättern" des Vortrages von H. H. Ferbers über das Studium der K.-M.

4) Gutachten über das neue Geläute der St. Josephskirche in Essen.

5) Was ist bei der Fronleichnamsprozession zu singen? (s. auch 6 u. 7.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:48 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

6—10) Bericht und Preßstimmen über die 27. General-Vers. des Diözesanver. Köln zu Aachen (28. Mai).

8) Über die Behandlung der Klaviere. —

In 10 beginnt eine neue Folge von Artikeln „Geschichte der K.-M.", beginnend mit Karl dem Großen; Aufsatz der Redaktion „Der Kirchenchor und das weltliche Lied."

In 8 beginnen Excerpte, Erfahrungen und Sentenzen „aus der Mappe eines alten Chorregenten", fortgesetzt bis 12.

Kirchenchor, Red. u. Verl. F. J. Battlogg, Fraſtanz (27. Jahrg. 1897) [1]), 12 Nummern 80 kr., für Deutschland M. 1,50; dazu Musikbeilagen,[2]) red. von Widmann in Eichstätt, welche eigens bestellt werden müssen; 6 Nummern 60 kr. = M. 1,20.

1895 hatte über Chorgesangunterricht nach Wüllner (von Widmann) Artikel gebracht, die in 5 Artikeln 1896 fortgesetzt wurden.

1896, 1) teilt aus dem Vortrag von G. Weber in Mainz Stellen über den „Ausdruck" des Chorales mit und beginnt eine Serie von Artikeln über „Chor und Gemeinde, gegenseitige Rechte und Pflichten" (7 Artikel). Die erste pneumatische Orgel zu Laterns von Gebrüder Mayer in Altenstadt.

6) Nekrolog von Joh. Obersteiner, Chorregent in Kufstein, † 24. März; Selbstbiographie desselben in 7 beginnend. — In der gleichen Nummer Aufzählung der Hauptartikel des „Kirchenchores" seit 1878.

7 u. 12) Etwas für den Gesangunterricht, Treffen der Intervalle an bekannten Liedern.

Polemische Notizen in jeder Nummer. Abteilung „Zeitgemäße Fragen".

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Red. Fr. Haberl. (1897 ist 12. Jahrgang, 22. des Cäcilienkal.), Pustet, Regensburg, M. 2,60.

Inhalt der Jahrgänge 1895 und 1896 ist auf der letzten Seite des gegenwärtigen Jahrganges 1897 zu lesen.

Kirchensänger, der katholische;[3]) Red. J. Schulz in Oberweier und Silv. Bürgenmaier in Berghaupten (10. Jahrgang 1897), 12 Nummern 2 M., Herder, Freiburg.

1895, 10) Der H. H. Erzbischof von Freiburg über den Kirchengesang. — Lautbildung beim Singen u. Sprechen (aus Böhme-Köhler).

11) Bericht über die 14. Gen.-Vers. des amerik. Cäc.-Ver. in Detroit, und 38. Fortsetzung der Exegesen und Commentare über die Kirchenlieder des Freiburger Diözesangesangbuches „Magnificat", letztere sind in 9 Nummern von 1896 fortgesetzt.

12) Verordnung des erzb. Ordinariates, daß mit keinem Orgelbauer oder Glockengießer Vertrag abgeschlossen werden dürfe, ehe der kath. Oberstiftungsrat Genehmigung erteilt. Sämtliche Nummern von 1895 und 96 enthalten Vereinsnachrichten aus der Erzdiözese Freiburg, Referate über Litteratur u. Quodlibet.

1896, 1) Erlaß des Generalvikariats Köln über die Behandlung der Glocken.

3 u. 4) Beginn der Chorgesänge im Hochamt und Seelenamt (weder zu früh noch zu spät).

5) Die Glockenweihe in Oberweier (5 Glocken mit E, G, A, H, e, gegossen von B. Grüninger in Villingen.)

6) Beteiligung auf dem Kirchenchor von Seite der Geistlichen, Lehrer, Herren und Damen, unter Hinweis auf das Beispiel des verst. Jesuiten Graf Friedr. v. Waldburg-Wolfegg.

7) Lateinische Thesen de origine cantus Gregoriani von Dr. W. Brambach.

8) Das Sekundieren bei den Volksliedern, — in 4 Fortsetzungen triftige Gründe gegen dasselbe.

9—12) Die 6. Diöz.-Gen.-Vers. der Freiburger Cäc.-Vereine in Beuron (27. Sept.).

11) † Dr. Joh. Chr. Roos, Erzbischof.

Musica sacra, Red. Fr. Haberl (30. Jahrg. 1897), 24 Nummern, 12 Musikbeilagen,[4]) 3 M., Pustet, Regensburg.

1895. Die Materien sind unter die Rubriken a) Leitartikel u. größere Aufsätze, b) Liturgica, c) Aus Archiven und Bibliotheken, d) Im Lesezimmer, e) Kirchenm. Aufführungen und Berichte, f) Vermischte Nachrichten und Mitteilungen, g) Vom Bücher- u. Musikalienmarkt, h) Neu erschienene Kirchenkompositionen verteilt, zu denen 1896, nach Erweiterung der Monatsschrift zu einer Halbmonatsschrift mit 24 Nummern, noch die Rubrik „Organaria" gekommen

[1]) Beim 27. Jahrgang ist Ferd. Reichart in Bregenz als „verantwortlicher Redacteur" gezeichnet.

[2]) 1895 brachte die freiwillige Musikbeilage eine Messe von Orlandus und drei Madrigale von Palestrina. 1896 Charwochenresponsorien von Viadana und eine 6st. Messe von Phil. Rogier (1598). Dieselben werden kommentiert in 3, 5, 7 und 10.

[3]) Als Musikbeilage erschien 1895 Schutzengelmesse von J. Schulz für gem. Chor, 1896 liturg. Gesänge für den Charfreitag (Palestrina, Victoria, J. Schulz, S. Bürgenmaier und Jak. Handl) für gem. Chor, herausgeg. von J. Schulz, Op. 9.

[4]) 1895 enthielt den Schluß der Originalkompositionen liturg. Offertoriumstexte f. 2 St. mit oblig. Orgelbegl. 1896 brachte in ähnlicher Weise die Offertorien des Proprium de Tempore vom 1. Adventssonntag bis Sexagesima (incl.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:49 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist. Aus diesen 9 Abteilungen seien nur a—d angeführt.

1895, 1) Der kirchenm. Kurs in Marienbad; Kirchenvorstand und Kirchenmusik (aus der Passauer theologischen Monatsschrift), zwei Orgelprüfungen (Werke von Steinmeyer in Öttingen.)

11) Predigt für Cäc.-Vereinsfeste.

12) Vor 30 Jahren; Rückblick und Ankündigung des erweiterten Umfanges auf 24 Nummern.

1896, 1) Immer vorwärts — niemals rückwärts (Haberl-Walter). — Inwieweit darf bei Seelenämtern die Orgel Verwendung finden? — Organaria (Orgeln von Fr. Eggert in Paderborn). In vielen Nummern unter der Überschrift „Vor 30 und 25 Jahren" passende und heute noch zeitgemäße Auszüge aus Witts „Fliegenden Blättern" und Mus. s.

2) Über die Bedingungen einer gesunden Reform der K.-M. (Kritik des Buches von P. Isidor Mayrhofer).

3) Ein großes Hemmnis kirchenm. Reform (Schlechte weltliche Musik).

4) Organaria (Litteratur, Mißstände im Orgelbau). — Dr. A. Schmid's Ceremoniale. — Km. Fasching.

5) Gesang und Musik bei Militärgottesdiensten. Verordnung des H. H. Bischofs von Paderborn über Orgelspiel.

6) Ergänzung zum Artikel über Victoria im kirchenm. Jahrbuch 1896.

7) Indische Musik (A. Seither, S. J.). — Palestrina und Brahms (Samuel de Lange).

8) Organisten und Orgelbauvereine. — Orgelkompositionen und Dispositionen.

9) Die Musikbeilagen f. 1896. — Ein Lausitzer über K.-M. 1790. — Unsere kath. K.-M. von heute (Besprechung einer Wiener Broschüre).

10) Improvisationen auf der Orgel; — Choralvorspiele über Gaudeamus (11 Beispiele von J. Quadflieg.)

11) Der oratorische Rhythmus im Choral (P. Gietmann, S. J.). — Der Pariser Le Monde über die offiz. Choralbücher.

12) Einladung zum 23. Kurs der K.-M.-Sch. in Regensburg (1897). — Orgellitteratur u. Fortsetzung der Choralvorspiele (Nr. 12—22). — Tod des H. H. geistl. Rates Dengler.

13) Neuromantische K.-M. (Dr. A. Walter). — Liturgisches und Archäologisches über den deutschen Volksgesang. — Der Rhythmus des Sprachgesanges P. Gietmann.

14) Der Rhythmus des griechischen Kirchengesanges (P. Gietmann).

15 u. 16) Schluß des 22. Semesters an der K.-M.-Sch.; Rede des H. H. geistl. Rates Dr. G. Jakob. — Edgard Tinel mit Portrait. — Der Rhythmus im russischen Kirchengesang (P. Gietmann). — Orgellitteratur und Harmonisierung der Meßgesänge vom Feste des heil. Petrus Claver (Jakob Pfeiffer). — Archäologische und offizielle Choralmelodieen; Vergleichung derselben durch Notenbeispiele (siehe auch Nr. 19.)

17 u. 18) Mozarts Messe in C-dur Nr. 15. (Aus Nachlaß des † Dr. Fr. Witt.) — Liturgische und kirchenm. Reform zu München im 16. Jahrh. — Der Organistenverein, Statuten desselben und Polemik gegen die Anschauungen von H. H. Böckeler (vgl. auch Nr. 8). — Der deutsche Volksgesang und der Frankfurter Anzeiger.

19—21) Predigt über die liturg. Vesper. — Verpflichtung der Gesänge des römischen Missale nach S. R. C. — Tod Dr. A. Walter. — Zum Cäcilienfest (Gedicht und Bild). — Brief eines Priesters an einen Chorallehrer.

22) Orgellitteratur, Dispositionen u. Frage, wie der Holzwurm in der Orgel zu verhüten oder zu beseitigen ist.

23) Einzelnes über Eigenart und Vortrag des älteren Chorales (P. Gietmann). — Dr. H. Reimanns Reisebericht über Orgelbau und Orgelspiel.

24) Alt- und Neujahrsgedanken. — Melodie eines Liedes von A. Silesius (Dr. Bäumker). — Ein Cäcilienfest in Dublin, von Sängern, die nach der Tonic-sol-fa-Methode gebildet wurden, — Anfrage des Verlegers Fr. Pustet über ein neu zu edierendes Choralbuch Enchiridion Gradualis Romani.

Musica sacra, Red. Nasoni und Borroni in Mailand (21. Jahrg. 1897), 12 Nummern mit Musikbeilagen;[1]) in Deutschland 12 L. Milano, via Lanzone Nr. 2 (italienisch).

[1]) Dieselben bestehen aus 2 Teilen: a) für Orgel in Quer 4° enthalten in 1895 und 1896 ältere und neuere Kompositionen von Muffat, Herzog, Terrabugio, Coronaro, J. S. Bach, Em. Bossi, Couturier, Saladino, Hesse, E. Eberlin, J. Vanhall, J. Vierling, M. Fischer, F. Reidl, G. Merkel, L. Bottazzo, Bentivoglio, A. Cicognani, J. Schein, A. Perti, F. Markull, Rink, Th. Friese, A. Helfer, C. Inico, D. Lavatelli, O. Ravanello, M. Cottone, A. Mühling, G. Fasolo und Gir. Frescobaldi. (Frescobaldi ist nicht 1630, sondern 1583 in Ferrara geboren; siehe kirchenm. Jahrb. 1887, S. 67!); b) für Gesang mit und ohne Begleitung der Orgel und zwar Motetten, Hymneni Antiphonen, Psalmen, eine Messe und eine Litane von C. Ravanello, J. Terrabugio, A. Lorente,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:49 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1895, 10—12). Die Erlasse verschiedener Bischöfe Italiens infolge des Regolamento der S. R. C. über K.-M.; Erlaß des Kardinalerzbischofes von Mailand; ästhetische Studien über den Choral und die moderne Musik. Jede Nummer bringt Lokalberichte über km. Aufführungen, Orgelbauten, Referate über theoretische und praktische Musik (Bibliographie), sowie Inhaltsangabe der verschiedenen außeritalienischen Kirchenmusikzeitschriften. — 12) P. Martini über die unterscheidenden Merkmale des Kirchenstiles.

1896, 1) Die sogenannten leichten und schweren Kompositionen; Brief eines Pfarrers an seinen Organisten; Polyphonie und Choral.

2) Die Bischöfe der Lombardei und die Kirchenmusik. — Über die neuedierten Melodien der ambrosianischen Hymnen. — Der heilige Bernhard und der Kirchengesang. — Über die Heranbildung eines guten Chores (Fortsetzung aus 1895 und in 4, 1896).

3) Ist die K.-M. langweilig? — Der heilige Alfons und die K.-M.

4) Die Bischöfe und das Regolamento; die Restauration der K.-M. in Frankreich (Rückblick auf den Kongreß in Bordeaux und Rodez); unter welchem Gesichtspunkte muß die Restauration der K.-M. befördert werden?; die Pfarrvereine und die K.-M.

7) Erlaß des H. H. Bischofs von Paderborn über das Orgelspiel; die Sängerschule von St. Gervais in Paris. — Harmonisierung des ambrosianischen Gesanges; die Aufgaben des Klerus bei der Restauration der K.-M.; Einwürfe gegen K.-M.-Reform; die Musikbanden bei religiösen Funktionen (u. 10); zwischen zwei Feuern (treffliche Abfertigung eines pseudonymen Artikelschreibers in der Rivista Musicale von Bocca in Turin).

8 u. 9) Gegenwärtiger Stand der K.-M. Reform in Italien; über das Läuten der Glocken (u. 12).

10. Die K.-M. beim eucharistischen Kongreß in Orvieto; Restauration der K.-M. durch die Lehrer.

11) Entscheidung der S. R. C. nach Ozieri über Gesang in der Muttersprache; Schritt für Schritt.

12) Sachliche Polemik.

Als außerordentliche Beilage wird die Übersetzung von Dr. Katschthalers „Geschichte der K.-M." gegeben, die bis Bogen 16 gediehen ist.

Musica sacra, Red. Sosson in Namur. (16. Jahrg., Beginn August 1896—1897.) 12 Nummern (je 8 Seiten Text, 4 Seiten Musik);[1]) in Belgien 5 Fr., in Deutschland 6 Fr. Verlag Pölmann, Gand.

1895, Okt. u. Nov. Kirchenm. Bericht aus England; der Kirchengesang nach dem hl. Thomas und Humbert de Romance (in mehreren Nummern fortgesetzt).

Dezember. Das Übernatürliche in der K.-M.; J. S. Bach im Theater; Neuausgabe des liturg. Katechismus von Dutilliet.

1896, Januar. Vom musikalischen Geschmack; Aufführung der Bach'schen H-moll-Messe in Brüssel.

Februar. Gesangschulen und Musikberichte aus Post und Matagne la Grande, Tournai und Bruxelles.

März. Ein englischer Musiker des 17. Jahrhunderts (H. Purcell); der St. Gregorsverein im Seminar zu Namur; der Frauengesang in der Kirche; Organistenverein in Alost.

April. Der Charfreitag in St. Josse ten Noodé; eine Messe von Jak. Kerle in Namur; Kongreß in Reims.

Mai und Juni. Stand der K.-M. in Belgien (ist in mehreren Nummern fortgesetzt); Orgel und Choral; der oratorische Rhythmus im gregor. Gesang (fortgesetzt); Msgr. d'Houlst, Rektor der kath. Universität in Paris, über Erneuerung der kirchl. Kunst; die S. R. C. über den Gesang aus Missale; eine Konferenz von Dom Mocquereau.

Juli. Jahresversammlung des St. Gregorvereins in Namur; die Capella Antoniana in Padua (fortgesetzt); Kongreß in Niort.

August u. September. K.-M.-Schule in Mecheln; Einfluß der Musik auf die Frömmigkeit; vom Kgl. Konservatorium in Brüssel; (E. Tinel, Professor dortselbst, Direktor Gevaert).

Oktober. Redakteur der Mus. s. wird Ehrenkanonikus an der Kathedrale zu Namur, an seine Stelle im Klerikalseminar tritt Abbé Lincé; die gregor. Kunst (Artikel von Mocquereau).

R. Gaguino, L. Perosi, G. Bentivoglio, A. Cicognani, M. Haller, Barbieri, de Gresti, Casiraghi, Mattoni, F. Reidl (Messe für 3 Oberst. mit O.), P. Kornmüller, Batta, Mey, J. Schildknecht, A. Förster, Oryh. Vecchi, L. Ebner; unter diesen mehrere 2st. Offert. aus den Beilagen zu Mus. s. Pustet, Regensburg.

[1]) Einfache Kompositionen aus älterer und neuerer Zeit von Victoria, Depuydt, van Durme, Perosi (6 Orgeltrio), Purcell, C. Niblinger, Fr. Bruno, E. Houssian, Em. Dethier, meist für Mst.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:49 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Monatschrift: Muzyka Kościelna, redig. von Dr. J. Surzyński, Posen. — Oktober 1895—96.[1])

I. Einleitende Artikel.

Stanislaus Kubowicz, Domkapitular in Posen, gest. den 12. November 1895 im 54. Lebensjahre. Derselbe führte den Vorsitz in der 4. allgemeinen Versammlung des St. Adalbert-Vereins (September 1894), ermunterte die teilnehmende Geistlichkeit und die anwesenden Organisten zu steter, unermüdlicher Arbeit und nahm regen Anteil an der Förderung wahrer Kirchenmusik in der Diöcese Gnesen-Posen. (1895; S. 57, 58.)

„Ein Blick auf die letzten bischöflichen Verordnungen in Betreff der Kirchenmus." (1895; S. 26, 58.), in welchem Artikel die Sendschreiben der hochw. Bischöfe von Pavia, Crema, Tortona, des Patriarchen von Venedig und die Verordnung des bischöflichen Ordinariats Gnesen-Posen (12. Juli 1895) näher besprochen werden.[2])

„Der Bund der Organistenvereine." Unter diesem Titel wird aus den Sitzungen des Vorstandes in Posen und aus denjenigen der Nebenvereine in den verschiedenen Dekanaten referiert. (1895; S. 61—67. 1896; 11, 12, 42, 49, 53—57, 63—67.) Die Sitzungen gestalten sich mit jedem Monate interessanter. In der Sitzung vom 6. Oktober 1895 wurden folgende Punkte zur Besprechung notiert: 1) Die Frage des Protektorats; 2) eine Deputation in Sachen der Kirchenmusik an den hochw. Erzbischof; 3) Eröffnung eines Bureau, welches zwischen Pfarrern und stellsuchenden Organisten vermitteln könnte; 4) Statistisches über Gehalt und Einkünfte der Organisten; 5) Sterbekasse für Organisten. In der letzten Sitzung am 28. September d. J. betheiligten sich gegen 10 Geistliche und 90 Organisten. Den Vortrag: „Welches ist der Zweck der Organistenvereine" hielt der Organist A. B. Henke. Während des Amtes, welches der Sitzung vorausgieng, sangen die Organisten Mich. Haller's „Missa tertia." Den Vorsitz führte Dr. J. Surzyński, als Patron.

„Die Feinde der Orgel:" (1895; S. 70, 71.) Sonnengluth, Feuchtigkeit, Staub und Fledermäuse. — „Examen conscientiae für Organisten" (1896; S. 17, 18, 19.) bringt gar manches Böse ans Tageslicht. Unter Anderen: Mußte irgend ein Sänger in Folge meines Ungestüms den Chor verlassen? War ich immer zur rechten Zeit auf dem Chore? Wie viele Proben habe ich aus eigener Schuld unterlassen? Habe ich die Gesänge meines Chores unnützerweise, aus Hoffart, in den Zeitungen ausblasen lassen? Habe ich den Antiphonen und Hymnen etwa nicht meine eigenen Improvisationen angepaßt? Habe ich auf der Orgel immer nach Noten gespielt? u. s. w.

„Der Erlaß des hochwürd. Bischofs von Paderborn, Hubert. Simar, über das Orgelspiel" übersetzt. (1896; S. 9—11.)

„Glockenweihe in der Pfarrei Kościan" durch den hochw. Weihbischof Dr. Likowski. Gelegentlich derselben eine lehrreiche Abhandlung über das Anschaffen von Glocken und ihre melodische Stimmung. (1896; 25—30.)

„Musikalische Eindrücke auf einer Reise nach Rußland." (1896; 37—40.) Den Reisenden entzücken die tadellosen und tief erschütternden Gesänge der geübten Chöre (Knaben- und Männerst.) in dem Isakowskischen Sobor (russ. Kathedrale) zu Petersburg und in der Himmelfahrtskirche in Moskau. Der Eindruck dieser Gesänge, zu denen der Diakon mit seinem tiefen und mächtigen D und die große Glocke mit dem contra-D einen gewissen Orgelpunkt bilden, soll ein imposanter sein. Das kathol. Warschau hingegen läßt viel, sehr viel zu wünschen übrig. Von echter KM. weder im Gesang noch im Orgelspiel irgend welche Spur. Kaum daß in der St. Johannes-Kirche (Dom) am Ablaßtage (24. Juni) während des Hochamtes eine wirklich kirchliche Messe zur Aufführung kam; aber auch da vom Introitus, Graduale ꝛc. keine Rede.

II. Berichte und Aufführungen.

Bericht über den Congreß in Rodez (1895; 60.) Bericht über die Aufführungen zweier Chöre in Warschau am Cäcilienfeste. (1896; 3.) Die Chöre des Warschauer Musik-Vereins sangen während des Amtes unter Leitung des tüchtigen Direktors Noskowski Singenbergers „Missa in hon. SS. Angelorum Custodum" (leider ohne Choral). Ein Männerchor unter Leitung des hochw. H. Kowalski sang in der St. Antoniuskirche Witts Missa in hon. S. Luciae mit kirchl. Beilagen neuerer Komponisten, hier mit gregor. Choral. Beide Aufführungen waren lobenswert. — Das Charwochen-Programm des Domchores in Wloclawek. — Ein

[1]) Die Auszüge aus den polnischen Zeitschriften Muzyka und Spiew Kościelny hat der HH. L. Moczyński, Domchordirigent in Wloclawek gütigst besorgt. D. R.

[2]) Die Verordnung empfiehlt den Kirchenvorständen die Anschaffung auf Kosten der Kirchenkasse des Directorium chori und der Monatsschrift „Muzyka Kośc."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:49 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Blick auf die musikalische Thätigkeit in Warschau und auf den Fortschritt der weltlichen Musik entlockt dem Redakteur den Wunsch, daß daselbst auch die KM. bald geordnet werden möchte. (1896; 7.)

III. Litteratur.

Eine neue, polnische Monatsschrift für KM. „Spiew kościelny" (Kirchengesang), redig. von hochw. H. Kowalski, beginnt im November (am Koncilientage) in Plock (Russ.-Polen) zu erscheinen. Sie wird von den in Warschau erscheinenden Zeitungen wohlwollend begrüßt. Cantionale ecclesiasticum, editum per Laurentium Grabski, Gnesnae 1895, editio tertia, ohne „imprimatur" des Ordinariates, Preis 6 Mk., steht unter aller Kritik. (1896; 12—15.) — Alsdann wird das in neuer Ausgabe erschienene und für Schulkinder bestimmte Gesangbuch „Spiewy nabożne" von Bogedain (Berlin, bei E. S. Mittler u. Sohn) näher besprochen. Aus der Kritik erhellt, daß das Buch viel Nutzloses enthält und wegen der massenhaften Fehler in Text und Melodie seinem Zwecke nicht entspricht.

IV. Musikbeilagen.

Deren waren zu jeder Nummer zwei, eine größere in Querfolio und eine kleinere. Jene umfaßte das Organum comitans ad Ordinarium Missae (2 Teile, 184 Seiten). Es enthält 9 Choralmessen, 7 Credo teils aus dem römischen, teils aus dem polnischen Graduale und die Missa regia in solemnitatibus ad libit. aus dem Benediktiner-Graduale (Tournay 1883). Der zweite Teil (S. 128—184) enthält die gebräuchlichsten, lateinisch. Gesänge Veni Creator, Rex Christe, Te Deum laudamus etc.) und etliche Kirchenlieder in polnischer Sprache für Orgel. Die kleinere Musikbeilage brachte: „Missa pro defunctis una voce concinenda organo comitante" von Dr. J. Surzyński, op. 22; und „Quinque praeludia organi von M. Surzyński.

V. Verschiedenes.

In dieser Rubrik finden sich Excerpte aus der Musica sacra, Zeitung für Orgelbau, Physical Review u. a., die Beschlüsse des Kongresses in Bordeaux und ähnliche Notizen über Verschiedenes, das mit der Musik im Zusammenhange steht. Auch Korrespondenzen über den Fortschritt der KM. in den verschiedenen Orten des Großherzogt. Posen, dann auch aus Russisch-Polen und Galizien bringt fast jede Nummer.

Monatschrift: Śpiew Kościelny, redig. von hochw. H. T. Kowalski, Plozk in Russ.-Polen. Probenummer erschien im November 1895.

I. Hauptartikel.

In der Probenummer weist der Redakteur auf die Notwendigkeit hin, eine kirchenmusik. Zeitschrift auch hier in Russ.-Polen zu haben, da die Überzeugung, daß die kirchenmus. Zustände auch bei uns zu verbessern seien, immer mehr Anhänger findet. Es folgt alsdann in gedrängten Worten die Geschichte der Reform in Deutschland mit Dr. Proske und Mettenleiter an der Spitze. Weiter werden die einzelnen Blätter und Schriften aufgezählt, die sich mit der K.-M. befassen oder befaßt haben. Die Devise ist: Beobachtung der kirchl. Vorschriften! — (95, Probenumm.) „Wie es war, mag's bleiben!" — Ein kleiner Aufsatz gegen die Pseudo-Konservatisten, die es da beim Alten bleiben lassen wollen, — oder die den alten Schlendrian mit der polnischen Sprache als Schwer- und Wehrpunkt in Obhut nehmen. Die neue Richtung ist nicht gegen „Wie es war, mag's bleiben", nur überträgt sie das „wie es war" auf das 16. und 17. Jahrhundert. „Wie es da war, mag's bleiben!" (96; 1—4.) Alle folgenden Nummern bringen an erster Stelle Bausteine zur Geschichte der K.-M. in Polen; ausgezeichnet haben sich bis jetzt darin der polnische Historiker, Geistl. Rat u. Dekan des Kapitels zu Wloclawek, Prälat St. Chodyński und aus Lithauen H. Ant. Miller. — Fast jede Nummer bringt auch Artikel über den Kontrapunkt mit Zugrundelegung der Haller'schen Kompositionslehre vom Domchordirig. L. Moczyński. Zweck derselben ist, den Dirigenten und Organisten den Weg zu bahnen zum Verständnis der Polyphonie und ihrer Geheimnisse. — Eine sehr gewissenhafte, wenngleich für den Anfang etwas zu hoch gegriffene und schwer verständliche Arbeit ist die in jeder Nummer vertretene „Ästhetik" von Ant. Miller. — „Ist schöne, weltliche Musik am rechten Platze in der Kirche?" (96, 11 ꝛc.) In diesem Artikel wird bewiesen, daß nur das kirchlich und religiös Schöne den Zutritt in die Kirche haben kann, und daß kirchlich schön nur das ist, was an erster Stelle den liturgischen Vorschriften gemäß komponiert ist. —

II. Berichte und Aufführungen.

Eine große Anzahl von Korrespondenzen, in 10 Nummern mehr denn 50, bringt Nachrichten über den Zustand und Fortschritt der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:49 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

K.-M. in den verschiedensten Orten Polens und Rußlands. An manchen Orten steht es gar übel (Warschau, Nischny-Nowgorod, Wilna, Radom), während an anderen Orten rüstig gearbeitet wird (Wloclawek, Kowns, Saratow Łódź, Sandomierz). Der beste Kirchenchor in Russ.-Polen ist der Domchor in Wloclawek, sowohl in Hinsicht auf Repertoire, als auch auf die Art und Weise der Aufführung.

III. Litteratur.

In jeder Nummer findet man den „Führer durch die K.-M.", worin mit kleinen Notizen die einzelnen kirchlichen Kompositionen den Organisten vorgeführt werden. Bei Anschaffung neuer Musikalien ist der Führer sehr nützlich. — Weiter wird in der Litteratur besprochen: Cäcilienkalender 1896 (96; 9); Dr. Haberls Musica sacra (je 2 Wochen); Hanslick, „Vom Schönen in der Musik" (russ. Ausgabe 1895); Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1896; Ambros: Die Grenzen der Musik und der Poesie (russ. Ausgabe); Harmoniumschule von Ladisl. Rzepsko; — Manuale chorale (Inhalt und Anzeige, daß die Vorrede auch in polnischer Sprache beigegeben wird); „Handbuch der Musikgeschichte" von Turyginej, Petersburg 1895 in russischer Sprache; — Cenni biografici di Giov. Pierl. da Palestrina, Ricordi 1895; — Harmonielehre von E. F. Richter, aus der 8. Ausgabe ins Polnische übertragen von J. Kartowicz bei Gebethner in Warschau; L'organo del Santo von Graffelli; — „Die Geschichte der Musik" in kurzen Abrissen von Bol. Wilczyński (polnisch), Prof. am Konservatorium in Warschau. — „Musikalisch-pädagogische Ratschläge" von A. Spaska, Warschau 1896; — „Jahrbuch für Organisten" (1896) von Br. Maryański in Warschau.

IV. Musikbeilagen.

1. Dreistimm. Kompositionen: Veni Creator von G. Roguski; Motett „Cæcilia famula tua" von T. Kowalski; „Oremus pro Pontifice" von L. Moczyński; „O salutaris hostia" von Monsignor Fr. Walczyński; „Tantum ergo Sacram." von Prof. S. Noskowski; „Sub tuum præsidium" und „Ecce sacerdos magnus" von T. Kowalski; „Ecce sacerdos magnus", 4stimm. von L. Moczyński; „Missa in hon. S. Familiæ" ad unam vocem von T. Kowalski; „Missa in hon. S. Joannis Bapt." tribus voc. æqual. concinenta von Fr. Walczyński, op. VIII.

V. Verschiedenes.

„Die Sänger und der Kirchengesang auf den christl. Denkmälern in Rom vom IV. bis IX. Jahrhundert" nach de Waal (Katholik, Oktoberheft 289—304). — Imperial-folio „Octo Missæ quinque, sex et septem vocum" auct. Georgio de la Hèle, aufgefunden in der Bibliothek des Domkapitels an der Kathedrale zu Wloclawek durch den hochw. Prälaten St. Chodyński. — Die Beschlüsse des Kongresses in Bordeaux, übersetzt nach „Le Monde" von Prof. J. Sobczyński. — Es bildet sich eine Abteilung für K.-M. am Warschauer Musik-Verein; dieselbe eröffnet eine Organistenschule, an welche als Lehrer H. Makowski, Eleve der K.-M.-Schule in Regensburg berufen wird. — „Der Erlaß des hochw. Bischofes Simar in betreff des Orgelspieles." — Ende des ersten Schuljahres in der Organistenschule am Warsch. Musik-Verein. Examinatoren waren: Moczyński, Noskowski, Makowski. 22 Schüler bestanden die Prüfung, 10 blieben zurück. — — Programm der K.-M.-Schule in Regensburg, wobei zum Studium daselbst ermuntert wird. — „Musikalische Eindrücke auf einer Reise nach dem Orient", worin unter den komischen Kundgebungen des mahommedanischen Glaubens der Gesang oder besser das Heulen der Derwische den Kulminationspunkt bildet. — Zuletzt noch die „intentio cantoris ante chorum"; sie wurde in einem kleinen Büchlein „Plenissima et facillima instructio cantus choralis (Gedani [d. h. Danzig] 1767) betitelt, als fliegendes Blättchen aufgefunden (Bibliothek des bischöflichen Seminars in Wloclaweck).

Vierteljahrsschrift kirchenmusikalische, Red. 1895 Balt. Pfisterer, 1896 Feuersinger in Salzburg (11. Jahrg. 1897), 4 Hefte 1 fl. = 2 Mk., in Deutschland 2,60 Mk. Verl. Mittermüller, Salzburg.

Dez. **1895.** Das liturg. Hochamt (Fortsetzung); über Gesangschulen (Fortsetzung); zur Geschichte der musik. Notation; Auktoritative Stimmen über K.-M.

März **1896.** Generalvers. des Salzburger Cäc.-Ver. (12. Jan.); vom Antoniusjubiläum in Padua; Pater Mayrhofers Buch über K.-M.; das Fest der hl. Cäcilia; Streiflichter zur K.-M. in Frankreich; Gounod und die K.-M.

Aug. **1896.** Das deutsche Singen bei unseren Ämtern; der hl. Chrysostomus über den Kirchengesang; die Orgel bei einem Requiem.

Außer den obengenannten kirchenm. Zeitschriften, welche Tauschexemplare der Regens-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:49 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

burger Musica sacra sind, existieren noch nachfolgende Zeitschriften, welche die Redaktion teils in einzelnen Nummern erhielt, teils durch Abonnement besitzt.

1) Revue de Musique Religieuse et de chant Grégorien Marseille, J. Mingardon (3. Jahrg. 1897), 12 Nummern monatlich; für Frankreich jährlich 3 Fr. Abonnement.

Die Zeitschrift ist Organ des Buchdruckers Mingardon und handelt fast ausschließlich über Choralgesang. Sie tritt für die von Mingardon verlegten Choralbücher nach der sog. Redaktion „Digne et Dijon" ein und polemisiert gegen alle übrigen Ausgaben, auch gegen die archäologischen Editionen der Benediktiner von Solesmes, am allermeisten jedoch gegen den „Plain-chant de Ratisbonne", wie der anonyme Artikelschreiber (Un Gallo-Romain) die offiziellen Choralbücher zu nennen beliebt. Als Stilprobe sei nur der Satz im Dezemberhefte 1896 erwähnt, in welchem, gleichsam als Hauptgrund für den Kampf gegen die offiziellen Ausgaben, vorgebracht wird: „Le chant ratisbonien, la plus mauvaise des notations, œuvre de M. Haberl et de son école édité en Allemagne, motifs plus que suffisants pour que la France profite de la latitude laissée par le Saint Siège et repousse cette importation." — Gegen solche Thesen zu kämpfen ist verlorene Arbeit; ein solches Vorgehen ist überhaupt nicht qualifizierbar nach den Dokumenten, welche Rom 1883 und besonders 1894 veröffentlicht hat.

2) Die ungarische, in Budapest erscheinende Monatsschrift: Katholikus Egyházi Zeneközlöny; Redakteur Jos. Kutschera.

3) Das Organ der Pothieristen: Revue du Chant Grégorien; Redaktion P. Paret in Grenoble; am 15. jeden Monats erscheinend. Der Jahrgang beginnt mit August jeden Jahres, Abonnement 3 Fr. 50 C. für Frankreich, 5 Fr. fürs Ausland; Administration Grenoble Rue Paul-Bert 2. Die hauptsächlichsten Mitarbeiter sind: Dom J. Pothier, Dom Mocquereau, Dom Bourigaud, C. Blanchet, Dom Grospellier, A. L'houmeau, P. J. Berthier, C. Cartaud, A. Dabin, Bigourel, D. Choisnard, A. Gastoué, Fr. Mantel u. A.

4) Bollettino Ceciliano ist Organ des Diözesanvereins Trient (italienischer Anteil), redig. von Rich. Felini, erscheint monatlich zweimal bei Monauni in Trient, wird aber nur den Vereinsmitgliedern zugesendet.

5) Der Organist, redig. von Domorganist Pauli in Trier, Verlag von Schwann in Düsseldorf, erscheint in ungezwungener Folge als Organ des allgem. Organistenvereins (Köln).

6) Die spanische Monatsschrift: La Música Religiosa en España; Red. Phil. Pedrell, Madrid.

7) Der litterarische Handweiser für kath. K.-M., red. von J. Auer, Verlag von H. Pawelek in Regensburg, erscheint in zwanglosen Nummern und enthält nur Referate.

8) Die Paléographie Musicale stand Okt. 1896 im 8. Jahrgang, wird in Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre hergestellt, in Deutschland durch Breitkopf und Härtel in Leipzig vermittelt (25 Fr., vier Hefte); behandelt gegenwärtig das Ambrosianische Antiphonarium aus dem 12. Jahrh. (Text) und enthält photolithographische Abbildungen des Manuskriptes Cod. Additional Nr. 34209 des britischen Museums.

9) Musica sacra, von Aloys Kunc († 1895) gegründet, erschien 1896 ziemlich unregelmäßig und meldet, daß der 19. Jahrgang, mit Januar 1897 beginnend, von dem Jesuitenpater Comire redigiert wird. Preis für Frankreich, Algier und Elsaß-Lothringen (!) 6 Fr., für das Ausland 8 Fr. Administration: Loubens et Trinchant, rue d'Aubuisson 27, Toulouse.

II. Musikzeitungen, die auch kirchenmusikalische Materien behandeln.

Den hohen Wert der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", welche mit dem 10. Jahrgang 1894 leider zu erscheinen aufhörte, ersieht man so recht aus dem Generalregister zu den zehn Bänden (1885—1894), welches Rudolph Schwarz in Greifswald bearbeitet hat. (121 Seiten, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1895.) Für Geschichte ist nun, außer dem kirchenmusikalischen Jahrbuch, in Deutschland nur mehr die 1897 den 29. Jahrgang beginnende Publikation von Robert Eitner vorhanden, nämlich die **„Monatshefte für Musikgeschichte"**. Im Jahrgang 1896 wurde die schon im kirchenm. Jahrbuch 1896 durch Bewerunge besprochene History of English music von H. Davey durch Dr. Nagel angezeigt, welcher auch S. 148 und 157 über eine Cantoreigesellschaft in Pirna berichtet. Ernst v. Werra schrieb über Michael Angelo Rossi, einen Schüler Frescobaldis unter Beigabe von Klavierpiecen desselben. Die Beilagen brachten den Schluß des vorzüglichen Kataloges der Zwickauer Ratsbibliothek und die ersten sieben Bogen des Kataloges der Brieger Musikaliensammlung in der Universi-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:49 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tätsbibliothek zu Breslau, welcher 1897 fortgesetzt werden wird.

Ein bedeutendes, historisch-wissenschaftliches Organ ist die **Rivista Musicale Italiana** der Verlagshandlung Bocca in Turin, das mit 1897 im 4. Jahrg. steht. (4 Hefte à 4 L. 50 C., Abonnement des Jahrganges für Deutschland 14 L.) Der 3. Jahrgang enthielt Übersetzung des Vorwortes, das Dr. Guido Adler zum 3. Bande der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (Gottlieb Muffats Klavierkompositionen) geschrieben hat. R. Gandolfi in Florenz schrieb über die melodramatische, durch Caccini veranlaßte Reform, Restori über die Geschichte der provencalischen Troubadoure, — eine sehr gediegene Arbeit; L. Torri begann im 4. Hefte eine hochinteressante bibliographische Studie über Vincenzo Ruffo (vgl. km. Jahrb. 1892, S. 92) den Zeitgenossen Palestrinas und Orlandos; T. Giovannini liefert S. 329 bis 357 eine sehr angreifbare, ja in vielen Punkten gänzlich entstellte, einstweilen mit Stillschweigen hinzunehmende Arbeit unter dem Titel: „La Riforma della musica sacra in Italia, dopo il decreto ed il regolamento del Luglio, 1894". Der wahre Name des Verfassers ist Giov. Tebaldini, Kapellmeister an der Antoniuskirche zu Padua. Auch mehrere, in französischer Sprache geschriebene Abhandlungen zieren den 850 Seiten starken Jahrgang der Rivista musicale Italiana, z. B. die Arbeit von M. Griveau „La musique sans paroles et son lien avec la parole." A. Jullien über Ambroise Thomas, u. A.

Die **„Zeitschrift für Instrumentenbau,"** redigiert von Paul de Wit in Leipzig, bringt wiederholt zur Geschichte und Technik des Orgelbaues und ähnliche Materien lehrreiche Artikel.

Die **„Allgemeine Musikzeitung"**, redig. von Otto Leßmann, Charlottenburg beginnt 1897 den 24. Jahrgang, und brachte in ihrem reichen Inhalt mancherlei in K. M. einschlägige Artikel und Bemerkungen; z. B. über A. Bruckner (von Dr. Louis), Dr. Reimanns, auch in Mus. s. exzerpierte Berichte über eine Orgelreise, über französische Orgelkomponisten, Bach und Liszt; „Ein unbekannter Tonsatz von Joh. Walther;" „Über die Aufgaben der Conservatorien" und Ähnliches. Merkwürdigerweise ist das km. Jahrbuch 1896 erst in Nr. 4 von 1897 durch O. Taubmann besprochen worden; die Redaktion dankt für die anerkennenden und aufmunternden Worte.

Das **musikalische Wochenblatt** von J. E. W. Fritzsch beginnt mit 1897 den 28. Jahrgang und behandelte u. Anderem: Die Grundlagen der Tonbildung beim Gesange (3 Artikel von Aug. Böhme); die Kunst der Fuge von J. S. Bach (13 Artikel von S. Jadassohn); Zur musikalischen Theorie und Praxis der Griechen (4 Artikel von Dr. H. Riemann) über Gevaerts Buch „La Mélopée antique" und Dr. Jan), Philosophen in ihren Beziehungen zur Musik (3 Art. von Ben. Widmann). In den Rezensionen werden Bertalottis 2stimmige Solfeggien, die Sammlung von Orgelsätzen Frescobaldis, die Meditationen für Orgel von Jos. Rheinberger, die Fugen des wohltemperierten Klaviers von Bach, die „Vergini" von Cyprian de Rore, ediert von Dr. P. Wagner u. s. w. besprochen. Biographie und Portrait von E. Tinel wurde auch in Mus. s. auszugsweise abgedruckt.

Die Monatschrift für Liturgie und K. M. mit dem Titel **„Siona"** beginnt 1897 den 22. Jahrgang, redigiert von Max Herold in Schwabach, Verlag von Bertelsmann in Gütersloh. Die vortrefflich redigierte Zeitschrift vertritt mit Entschiedenheit und Geschick den gläubig-protestantischen Standpunkt und bemüht sich, durch schöne Aufsätze, gediegene Musikbeilagen und ästhetisch-historische Abhandlungen, hinweisend auf die Erhabenheit der christlichen Liturgie, in den protestantischen Kirchen tiefere Auffassung des Gottesdienstes und würdige K. M. zu verbreiten. Besonders treffend sind Äußerungen über Mißbräuche, Unvollkommenheiten sowie die historischen Exkurse unter der Überschrift „Ökumenisches".

Unter dem Titel: **„Zeitschrift für den musikalischen Unterricht"** an den deutschen Lehranstalten, erschien 1896 eine neue Halbmonatschrift, Red. P. Stöbe, Verlag Pahl in Zittau i. S. (halbjährig 3 Mk.), welche über Gesangunterricht in der Schule, in Seminarien, über Musik als Erziehungsmittel und ethische Wirkung derselben und ähnliche Materien sich verbreitet, dem Kirchengesang jedoch nur soweit Aufmerksamkeit schenkt, als er in deutscher Sprache beim protestantischen Gottesdienste Gegenstand des Schulunterrichtes ist.

Seit Mai 1896 erscheint bei Fischbacher in Paris **„Le Journal Musical,"** Bulletin international critique de la Bibliographie Musicale (für Frankreich 6, Deutschland 7 Fr.) unter der Redaktion von Baudoin-La Londre, welches sich bemüht, über alle musikalischen Neuerscheinungen kurz zu referieren, die Musikzeitschriften uud Bücher aller Sprachen zu exzerpieren und über Neuaufführungen zu refe-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rieren. Vor Jahren besaßen wir auch in Deutschland eine ähnliche Zeitschrift, welche aber aus Mangel an Abonnenten aufgegeben wurde; für die musikalische Bibliographie als trockene Aufzählung der Novitäten auf allen Gebieten der Musik, haben wir in den Hofmeisterschen Monatsberichten die zuverlässigste Quelle.

Das holländische, in Amsterdam bei Münster und Sohn edierte und von Hugo Nolthenius (seit 1897 in Utrecht) redigierte **„Weekblad voor Muziek"** (1896, 3. Jahrg.) erweitert sich immer mehr zu einer Zeitschrift in großem Stile und tritt von Zeit zu Zeit, wenn auch nur vorübergehend, für die klassische Richtung auch in der K. M. ein.

III. Verschiedene Zeitschriften über kirchenmusikalische Materien.

An erster Stelle ist die „Christliche Akademie" zu nennen, welche, von Archivar Edmund Langer in Tetschen herausgegeben, mit 1897 den 22. Jahrgang beginnt und in Prag (Cyrill-Method'sche Buchdruckerei) erscheint.

Zur Geschichte der Liturgie gehörte 1895, 10—12 der Artikel: „Calendarium eines mittelalterlichen Dominikanerinen-Psalteriums, fortgesetzt in 96, 1 und 2. In 1—10 ist mit erschöpfender Gründlichkeit, unter Beachtung aller möglichen und wirklichen Einwürfe und Schwierigkeiten, die Frage über die Erlaubtheit des Gesanges in der Volkssprache beim gesungenen Amte ohne Assistenz von Diakon und Subdiakon im Sinne der kirchlichen Vorschriften erörtert, 10—11 spricht gegen die deutschen Vespern; 11—12 gibt Beiträge zur Geschichte der Allerheiligenlitanei. Aus den Litteraturberichten sei das Referat über das prächtige Buch von Dr. Adalbert Ebner „Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte" des Missale Romanum (aus italienischen Archiven und Bibliotheken) genannt.

Ähnlich enthält die „Hirtentasche", das von E. Langer redigierte Pastoralblatt zum Korrespondenzblatt für den katholischen Klerus Österreichs (Verlag von C. Fromme) in Wien, wiederholt kürzere und längere, die K. M. betreffende Artikel und Fragen.

Die Beleuchtung des Referates, welches P. A. Schachleiter, O. S. B. in Emaus (Prag) im 118. Band, 3. Heft der historisch-politischen Blätter 1896, geschrieben hat, bildet einen Hauptartikel des vorliegenden kirchenm. Jahrbuches S. 111—122.

Über das bereits im km. Jahrbuch 1896 besprochene Werk von Dr. P. Wagner „Einführung in die gregorianischen Melodien" referierte auch P. Guido Dreves in der Innsbrucker Zeitschrift für kathol. Theologie 1896 S. 522 ff., besonders in betreff der Herbeiziehung Cassiodors und Augustins als Zeugen für Melismen im Choralgesang.

Die Entscheidungen der Kongregation der Riten in Punkten, welche auch die K. M. streifen, besorgen unsere theologischen Zeitschriften in eifriger Weise, z. B. die Linzer „Theologische Quartalschrift" und die Passauer „Theologisch-praktische Monatschrift." Letztere enthielt vom verstorbenen A. Walter 1896 S. 59 für jeden Kirchenvorstand wichtige Bemerkungen zur Behandlung der Glocken, Begräbnis und Requiem S. 439, und über das Benediktus am Grabe S. 532 (seine letzte litterarische Arbeit).

Unter den verschiedenen katholischen Schulzeitungen, von denen Referent Kenntnis hat, widmet besonders die von M. Gebele in Donauwörth redigierte „Katholische Schulzeitung" der K. M., welche ja an vielen Orten durch den Lehrer als Chorregent und Organist berufsmäßig gepflegt wird, ihre Aufmerksamkeit, teils durch kleinere Notizen und Auszüge aus km. Fachschriften, teils (im Litteraturblatt) durch Besprechung und Empfehlung passender, den Grundsätzen des Cäc.-Vereines entsprechender Kirchenkompositionen, und durch Aufmunterung zum energischen Anschluß an den Cäc. Verein. Das Inhaltsverzeichnis zum 29. Jahrgang (1896) gibt über diese Punkte die besten Aufschlüsse.

Auch die „Pädagogischen Blätter", das Organ des katholischen Lehrervereins in Bayern (München, Verlag von Val. Höfling, Red. Ed. Gutensohn) hat im 4. Jahrg. 1896 einigemale (Todesanzeige von Jos. Modlmayr, Dr. A. Walter und Empfehlung guter Kirchenkompositionen) ihr Interesse für K. M. im Sinne des Cäc.-Vereins kundgegeben.

Die „Katholische Volksschule," das Organ des katholischen Tyroler Lehrervereins und des Diözesancäcilienvereines Brixen (Verlag der Vereinsbuchdruckerei in Innsbruck, Red. Leonh. Wiedenmayr, monatlich dreimal) hat im 12. Jahrg. 1896 unter der Überschrift: „Der Lehrer als Chorregent" mehrere Aufsätze gebracht, in welchen die liturgische Bedeutung einzelner Feste und Festzeiten ausgelegt und anschließend daran gesagt wurde, was in km. Hinsicht an den bezeichneten Festen zur Aufführung empfohlen werden könnte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Soweit der Redaktion bekannt ist, sind alle katholischen Schulzeitungen Deutschlands in kn. Fragen ausnahmslos Anhänger der Prinzipien des Cäc.-Vereins.

Können und wollen vorstehende Exzerpte auf eine Vollständigkeit nicht Anspruch machen, so erhellt doch aus denselben, daß die geistigen Arbeiten für Hebung und Förderung der kath. K. M. auch im verflossenen Jahre keineswegs nachgelassen haben, vielmehr weiter und tiefer greifen. Während sich vor 25 oder 30 Jahren nur einzelne und wenige Laien und Priester um die Vorschriften der Kirche in betreff der K. M. gekümmert haben, sind nunmehr, Dank dem einigen Zusammenwirken vieler Kräfte, alle Kreise über die Richtigkeit der Grundsätze des Cäc.-Vereins unterrichtet; wer sich belehren will, findet leicht und überall Aufschluß. Diese Thatsache kann der Jahreschronist nur mit Genugthuung verzeichnen und hofft ein ähnliches Urteil im folgenden Jahrgang aussprechen zu können. **J. L. S.**

Orlando di Lasso. Magnum opus musicum. IV. Teil. 7. Band der Gesamtausgabe von Orlandos Werken. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Unter Hinweis auf das Referat von Mich. Haller im Jahrbuch 1896 S. 127 über die ersten drei Teile des Magn. opus musicum von Orlando di Lasso sei hier nur erwähnt, daß im verflossenen Jahre der vierte Teil, welcher 5stimm. Motetten von Nr. 275—336, (nach der Zählung des Originales, das die mehrteiligen Motetten unter einer Nummer aufführt, Nr. 212—248) enthält, erschienen ist. Im Vorworte sind die Kompositionen aus den verschiedenen, im 16. Jahrhundert erschienenen Einzeldrucken und Sammelwerken von 1556—1597, bezw. 1603 eingehend bibliographisch nachgewiesen. Ein Satz aus dem Vorworte, welches auch die sentenzartigen Notizen von Dr. K. Proske enthält, möge hier eingeschaltet sein: „Man wird Nutzen und Erfahrung gewinnen, wenn man die genannten Motetten dieses Bandes eingehender studiert und sie nicht nur auf die Erhabenheit und Würde des Textausdruckes, auf die Steigerungen in der Stimmenführung und auf die eigenartigen Klangwirkungen prüft, sondern auch die Mittel betrachtet, durch die Orlando Lasso diesen Ausdruck gewinnt. Die gegenwärtige Anschauung der theoretischen Werke über die Armut in den Harmonieverbindungen der „alten Meister", — ein Ausdruck, der übrigens gegenüber den historischen Resultaten der Musiktheorie durchaus unrichtig ist — wird durch Akkordverbindungen bei Lasso, die man jetzt Quartsextakkorde, Umkehrungen des Haupt- und der Nebenseptimenakkorde u. s. w. zu benennen pflegt, vollständig über den Haufen geworfen. Die Beweise für diese Thatsache finden sich nicht nur in den Motetten aus 1571 b, besonders im Motett „Stabunt justi", sondern auch im Motett „Memento peccati tui", das Ferdinand Lasso 1597 aus dem Nachlasse des Vaters ediert hat, und in dem dreiteiligen Motett „Dixi ergo in corde meo". Treffend ist übrigens das Urteil von Dr. Proske zu Motett: „Pater Abraham, miserere mei", in welchem die Bitte des reichen Prassers um Linderung der Qualen musikalisch illustriert wird: „Ein Doppelmotett der bewunderungswürdigsten Schönheit. Die Kritik findet sich in jedem Takte belohnt; aber auch in jedem Takte liegt Stoff zur Erkenntnis des Richtigen. Der Stil ist vorherrschend lamentationsartig, der Ausdruck, überall sicher und kräftig, wird an einigen Stellen gigantisch. Das Ganze verdient die sorgfältigste Würdigung. Welch ein Kontrast dieser Komposition mit anderen trockenen und starren Produkten dieses Meisters."

Auch an Kompositionen letzterer Gattung ist der vorliegende Band nicht arm; sie stammen jedoch, wie die bibliographischen Angaben erweisen, entweder aus seiner Jugendzeit, oder sind über Texte zusammengesetzt, besonders über lateinische Sentenzen in Distichenform, welche auch die musikalische Aber des Hofkomponisten austrockneten und ihn zwangen, dem leeren Inhalt auch eine entsprechende, wenn auch technisch tüchtige Form zu geben."

Der Unterzeichnete ersucht die freundlichen Leser des kn. Jahrbuches, ihm zur Fortsetzung und Vollendung des Magn. op. mus. durch Subskription auf die vier bisher erschienenen Bände, welche er ungeb. à 10 Mk., geb. à 12 Mk. bei direkter Bestellung (auch ratenweise) zusenden kann, behilflich zu sein. Da er sich der Verlagshandlung gegenüber auf die Abnahme von 100 Exemplaren verpflichtet hat, um das Erscheinen des Werkes zu ermöglichen und zu fördern, bis heute jedoch nur zweiundsiebenzig Subskribenten bei ihm eingezeichnet sind, so hält er es weder für Bettelei noch für Schande,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich auf diesem offenen Wege um die fehlenden achtundzwanzig Subskribenten umzusehen. Man muß eben öfters im Leben das „Deutsche ins Deutliche" übersetzen. F. X. H.

Eine Messe des anglikanischen Organisten und Komponisten **Christoph Tye** († 1572, 1545 zum Doktor der Musik in Cambridge promoviert) gab G. E. P. Arkwright als Nro. 10 der „Old English Edition" bei Jos. Williams in London und Jam Parker und Cie. in Oxford heraus. Das englische Vorwort mit biobibliographischen Notizen und einem Facsimile der Handschrift Tyes nimmt 34 Kleinfolioseiten ein, die Partitur 61. Die Messe beginnt mit Gloria in excelsis Deo, bezw. Et in terra. Das Credo resp. Patrem omnipotentem ist interessant wegen der Textverstümmelungen; nach unigenitum folgt unmittelbar propter nos homines, nach Sedet ad dexteram Patris unmittelbar Et exspecto resurrectionem; Sanctus, Benedictus und Agnus Dei stimmen mit den liturgischen Texten überein. Die Messe ist für sechs Stimmen geschrieben und hat den Titel „Euge bone". Sopran, Alt, zwei Tenöre wurden in den Violinschlüssel umgesetzt, und der 6stimmigen Partitur, bei welcher in Bezug auf Textunterlage sehr viel zu beanstanden ist, wurde ein zweizeiliger Klavierauszug angefügt. Die Publikation selbst ist ein außerordentlich wichtiger Beitrag für die Geschichte des kontrapunktisch-polyphonen Stiles, der im 16. Jahrhundert von der anglikanischen Kirche gepflegt worden ist; derselbe sieht wenig auf Textausdruck und bewegt sich fast ausschließlich, aber sehr geschickt und technisch meisterhaft, in stereotypen Formeln und Sequenzen. F. X. H.

Gleich dem vorhergehenden Werke dient auch die Publikation einer 40stimmigen Motette von **Thomas Tallis** (englischer Hoforganist gest. 23. November 1585) nur zum Studium als litterarische Kuriosität. Die Motette Spem in alium nunquam habui præter in te, Deus Israel, qui irasceris et propitius eris et omnia peccata hominum dimittis in tribulatione. Domine Deus, creator coeli et terrae, respice humilitatem nostram, ist von A. H. Mann bei Weckes und Co. in London in moderner Partitur (93 Seiten in Kleinfolio) erschienen und kostet 5 Sh. 8 Chöre zu je 5 Stimmen sind so untergebracht, das je 4 auf der linken und auf der rechten Seite des Heftes stehen, eine Anordnung, welche beispielsweise S. 16, 24, 46 die Übersicht unmöglich macht, da an genannten Stellen die vierzig Stimmen vereinigt sind. Daß solche monströse Musikwerke schon zu jener Zeit in England existierten, während sie in Italien erst durch Johann und Andrea Gabrieli für sechzehn Stimmen angebahnt, und buch die 48stimmige Messe Orazio Benevolis bis ins Absurde geführt wurden, ist für die Musikgeschichte hochinteressant.

Bei diesen und ähnlichen Publikationen (wie z. B. der nachstehenden von Guerrero durch Pedrell) muß der Unterzeichnete wiederholt betonen, daß ihr historischer und litterarischer Wert nur dann nützlich verwendet werden kann, wenn sich die Herausgeber entschließen wollen, solche Editionen ohne ihre persönlichen Zuthaten, streng nach dem Original einzurichten. Will und kann man dieselben — was übrigens äußerst selten der Fall sein wird — praktisch verwerten, so überlasse man es dem Dirigenten, die Komposition nach Seite der Schlüssel, Textunterlage, Vortragszeichen, Accidenzien u. s. w. sich zurechtzulegen. F. X. H.

Als zweiter Band der von Phil. Pedrell unternommenen Sammlung **„Hispaniae schola Musica sacra"** (ediert bei Juan B. Pujol und Co. in Barcelona, für Deutschland Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig) liegt ein Großfolioheft von 53 Partiturseiten vor (Preis 8 Frc.), Werke von **Franciscus Guerrero** enthaltend. Ein 4stimm. Magnificat, das 6stimm. Responsorium Hei mihi Domine, die 5stimm. Motetten Ave, virgo sanctissima und Trahe me post te und die 5stimm. Antworten des Chores zur Passion nach Matthäus und Johannes. Den Schluß des Bandes bildet ein 4stimm. Salve Regina. Pedrell versah die genannten Kompositionen Guerreros reichlich mit Vortragszeichen, einige derselben transponierte er in die ihm passend scheinende Tonhöhe. Die Originalschlüssel behielt er nicht bei, sondern reduzierte sie auf die drei C- und den Baßschlüssel; auch den großen Allabrevetakt teilt er nach 2 halben Noten ab. Da endlich in Betreff der Textunterlage, des Beisatzes der Accidenzien und der Quellenangabe berechtigte Zweifel über die Originalfassung entstehen, so hält Referent den genannten Band für praktische Zwecke ungeeignet, wohl aber für einen dankenswerten Beitrag zur Kenntnis des Stiles von Fr. Guerrero.

In dem spanisch und französisch geschriebenen Vorwort (45 Seiten) sind wertvolle biographische Notizen über Franc. Guerrero enthalten, welche hier in Kürze registriert werden sollen, und den Artikel in Fétis Biographie universelle des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Musiciens 4. Bd. S. 134 ergänzen. Die Haupt-Quelle bildet die schon von Adrien de la Fage gekannte Reisebeschreibung des Präbendaten und Kapellmeisters zu Sevilla (Fr. Guerrero) nach Palästina, von welcher Pedrell aus der Zeit von 1590—1734 acht Ausgaben aufzählt. Eine zweite Quelle ergab sich aus einem Buche von Francisco Pachecco, Sevilla 1599, in dem sich auch ein Portrait von Guerrero und anderen berühmten Männern des 16. Jahrhunderts vorfindet mit der Umschrift: „Et in sono cantorum dulces fecit modos."

Guerrero ist im Mai 1527 (Fétis sagt 1528) als Sohn des Malers Gonzalo Sanchez Guerrero geboren und wurde, von seinem älteren Bruder Pedro schon von Jugend auf in Musik unterrichtet, später Schüler von Cristoval Morales; auch auf Musikinstrumenten war er geschickt und spielte die 7saitige Viguela, die Harfe, das Cornett und andere Instrumente. Mit achtzehn Jahren erhielt er eine Präbende als Kapellmeister in Jaen, wo er drei Jahre weilte. Bei einem Besuche seiner Eltern in Sevilla trug ihm das dortige Kapitel die Stelle eines Cantors an, da er eine schöne Contra-Altstimme besaß. Er acceptierte dieselbe, wurde aber nach einigen Monaten unter sechs Konkurrenten als Kapellmeister nach Malaga zugelassen (2. April 1554). Das Kapitel von Sevilla jedoch reklamierte seinen Kantor und verbesserte dessen Stellung, so daß Guerrero bereits am 19. April Malaga verließ und als Kapellmeister neben Pedro Fernandez de Castilleja in seine Vaterstadt zurückkehrte und die Singknaben der Kathedrale (seises — ein Name, für den auch die Spanier keine Erklärung wissen) unterrichtete. Er genoß hohes Ansehen und soll auch Kompositionen Karl V. auf Wunsch des Kaisers korrigiert haben. Im Alter von 61 Jahren (1588) unternahm Guerrero, begleitet von seinem Schüler Franc. Sanchez, eine Reise nach Palästina. Von Genua ging er nach Venedig und übergab, vom spanischen Hofe mit Geldmitteln unterstützt, einige seiner Musikwerke bei Jac. Vincenzi in Druck; er wurde auch mit Giuf. Zarlino bekannt, der Korrektur des Druckes versprach. Guerrero erzählt Einzelnheiten seiner Pilgerreise in einfach schlichter und rührender Weise. Auf der Rückkehr aus dem hl. Lande ging er von Venedig nach Livorno und schiffte sich von Marseille aus nach Barcelona ein. Ohne den Gedanken einer zweiten Palästina-Reise durchführen zu können, starb er am 8. Nov. 1599 nach einer 44jährigen Dienstzeit an der Kathedrale zu Sevilla im Alter von 72 Jahren (nach dem Epitaphienbuch der Kathedrale).

Seite 29 beginnt Pedrell die bibliographische Aufzählung der Werke Guerreros: 1) 1555 4- und 5stimm. Motteten, gedruckt bei Martin de Montesdoca in Sevilla (Hispali); 2) 1559 Liber I. Psalmorum 4 voc. accedit Missa Defunctorum Romae, apud Anton. Bladum (2. Ausg. 1584 mit italienischem Titel); 3) 1563 Canticum B. M. V. Magnificat. Lovanii apud Phalesium; 4) 1566 Liber I Missarum Parisiis Nicol. du Chemin; 5) Motetta (4, 5, 6, 8 voc.) Papst Pius V. dediciert, 1570 Venetiis, Ant. Garbano. 6) 1582 Missarum liber II. 8 Messen zu 4—6 Stimmen, Romae, ex typogr. Dom. Basae (Franc. Zanetti); 7) 1584 Liber Vesperarum. Romae Dom. Basae (Alex. Garbano); 8) Passionarium D. N. J. Chr.; 1580 in Sevilla komponiert und 1584 in Rom bei Alex. Garbano gedruckt; 9) Canciones y villanescas espirituales, Venetia, J. Vincenzi 1589; 10) Mottecta (4-, 5-, 6-, 8stimm.) Liber II. Venetia, Jac. Vincenzi 1589; 11) Motecta, 4—6, 8 und 12 voc., Venetiis, Jac. Vincenti. 1597. — Schon aus dieser kurzgedrängten Aufzählung der gedruckten Werke Guetreros erhellt die Fruchtbarkeit dieses in Deutschland bisher wenig beachteten Meisters (es fehlen eben dessen Werke, nur die Magnificat von 1563 sind in München) und die Bedeutung der Publikation Pedrells.

Es wäre interessant, auf die Vorreden und Dedicationen Guerreros, sowie auf Details der Einleitung Pedrells in betreff der Singknabentänze in Sevilla am Weihnachtsfeste und ähnliches einzugehen. Vielleicht findet die Redaktion, welche im Katalog der päpstlichen Kapelle fünf Druckwerke Guerreros nachgewiesen hat, Muße, in eigenem bio-bibliographischem Artikel auf Guerrero und Morales zurückzukommen. Es ist wohl sehr zu wünschen, daß der musikalische Teil der Publikationen Pedrells ebenso rückhaltlos gerühmt werden könne, als dessen bio-bibliographische Entdeckungen und Mitteilungen.

F. X. H.

Viele Kirchen- und Orgelkompositionen, theoretische und geschichtliche Werke sind der Redaktion des kirchenmusikalischen Jahrbuches zum Referate eingesendet worden; dieselben wurden bereits in den 24 Nummern des Jahrganges 1896 der Musica sacra gewürdiget und besprochen, da sie auch für weitere Kreise als praktisch empfohlen werden konnten.

The last, not least — die jüngste, nicht geringste Publikation — ist die Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder in Leipzig, welche in prachtvoll aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gestattetem Exemplar auch der Redaktion des kirchenmusikalischen Jahrbuches zugesendet wurde.

Im ersten Teile (16 Seiten in gr. 4°) wird in Wort und Abbildung der Beginn (1846), das Wachsen und der gegenwärtige (1896) Stand des bedeutenden Leipziger Etablissements für Musikdruck und Musikstich geschildert. Der zweite und Hauptteil besteht aus einer Abhandlung von **Dr. Hugo Riemann,** Dozent für Musik an der Universität zu Leipzig, über **Notenschrift und Notendruck.**

Da diese bibliographisch-typographische Studie bisher noch nicht im Buchhandel zu beziehen ist, also gleichsam als Manuskript gedruckt wurde, so hält es Referent nicht für angezeigt, an dieses Werk mit kritischem Auge heranzutreten. Dasselbe ist jedoch so interessant und belehrend, besonders durch musterhaft hergestellte phototypische Tafeln (es sind deren 28 aus Typendrucken, Kupferstichen, Holztafeldrucken, Metallschnitten, Doppeldrucken und Farbendrucken), daß Referent nicht umhin kann, an die Firma Röder und den Verfasser der Studie die dringende Bitte zu stellen, sie mögen die phänomenale Publikation, wenn auch in einer weniger prächtigen Ausgabe, möglichst bald in den Buchhandel bringen.

Der Text behandelt in zehn Abschnitten auf 85 Seiten in gr. 4° nachfolgende Materien:

1) Die Notenschrift der Griechen (die Buchstaben des griechischen Alphabetes, die Sing- und Instrumentalnoten, der Hymnus an die Sonne aus dem 2. Jahrhundert nach Christus von Mesomedes, in antiker Notierung und übertragen in moderne Notation mit Harmonisierung).

2) Die Neumenschrift (Hucbald, die Resultate Dom Pothiers und der Paléographie musicale, 11. und 14. Jahrhundert).

3) Die Mensuralnotenschrift (aus Longa, Brevis und Semibrevis entstanden und erweitert, 13.—15. Jahrhundert schwarzrote und weißschwarze Notierung).

4) Die Tabulaturen, Notierungen für die Musikinstrumente, a) die deutsche, b) die spanische Orgeltabulatur, c) die italienische, d) die ältere französische, e) die deutsche, f) die neuere französische Lautentabulatur).

5) Berufsmäßige Notenschreiber (die Klosterbrüder, aber auch weltliche Schreiber in Verbrüderungen).

6) Der Musikdruck, ein Stiefkind der Typographie.

7) Musiknoten in Holzschnitt (schon vor 1500, die Noten wurden meist nachträglich mittels Patronen oder Schablonen eingedruckt).

8) Musiknotendruck mit beweglichen Typen in liturgischen Büchern vor und um 1500 (a) römische Choralnoten, Oktavianus Skotus in Venedig, Stefan Blank aus Passau, Joh. Hamann, genannt Herzog, Joh. Emmerich, Andreas de Torresanis de Asola, Bonetus Locatellus, Luca Antonio Giunta, Richard Pynson, Wynkyn de Worde, Udalricus Gering und Berchtoldus Renbolt; b) gotische Fracturchoralnoten. Jörg Reiser druckte 1481 das älteste Missale mit beweglichen Notentypen; Joh. Sensenschmidt, Erhart Ratdolt, Michael Wenssler und Jakob de Kilchen, Jörg Stüchs, Johann Petri, Konrad Kachelofen, Joh. Winterburger, Peter Drach, Jakob von Pforzheim, Wolfgang Hopyl, Peter Liechtenstein, Melchior Lotter).

9) Der Musikdruck mit beweglichen Typen im Dienste der freien Kunst. a) Der Mensuralnotendruck Petruccis, dessen erstes Werk am 1. Mai 1501 erschienen ist, Erhart Öglin (siehe oben S. 66 Ergänzung durch Angabe der Stella musicæ), Andreas antiquus de Montona Konrad Peutinger, Giacomo Junta, Oktavianus Skotus der Jüngere, Marchio Sessa; b) der einfache Musiktypendruck, eine Erfindung Pierre Hautins in Paris, Antonio Blado da Asula, M. Valerio de Bressa, Pierre Hautin, Pierre Attaignant, Jacques Moderne, Tilman Susato, Antonio Gardano, Angelo Gardano, Hieronymus Skotus, Christian Egenolph, Nikolaus Faber, Hieronymus Formschneider (Graphäus), Joh. Petrejus, Joannes Montanus und Ulricus Neuber, Melchior Kriesstein, Philipp Uhlhard, Georg Rhaw, Adam Berg, Guillaume le Bek, Le Roy und Ballard, Nicolas Duchemin, Stephan Briard, Robert Grandjon, Hubert Waelrant, Jean Laet, Christoph Plantin und Pierre Phalèse.

Merkwürdigerweise lehrt die Bibliographie, daß die genannten Buchdrucker, Formenschneider und Schriftgießer im 16. Jahrhundert typographisch viel mehr und Schöneres leisteten als die des 17. und 18. Jahrhunderts. Keiner derselben jedoch hat das Problem gelöst, in demselben Liniensystem mehrere Noten übereinander zu drucken, ohne für jede solche Kombination einer besonderen Type zu bedürfen. Diese Erfindung machte erst 1755 Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf in Leipzig.

10) Vervollkommnung des Musikdruckes von geschnittenen, gestochenen, geätzten ꝛc. Platten, Kupferstich, Lithographie, Photographie (Simone Verovio, John Cluer, Richard Mearer und John Walsh, Aloys Senefelder, und — die mit allen Erfindungen der Neuzeit ausgestattete und durch die geschilderte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Festschrift als auf der Höhe der Zeit glänzend sich darstellende Firma Röder in Leipzig.

Aus dieser summarischen Darstellung kann leicht ersehen werden, wie nützlich und wichtig diese Studie Riemanns der Musikgeschichte und der Bibliographie ist; ein wahrer Markstein in der musikalisch-theoretischen Litteratur des Jahres 1896. **F. X. H.**

Inhalt des K. M. Jahrbuches für 1897.

(22. Jahrgang des früheren Cäcilien-Kalenders.)

Seite

Vorwort der Redaktion III

Officium hebdomadae sanctae von Tom. Luis de Victoria (umfaßt die 2. und 3. Lamentation des Gründonnerstages, mit den 6 Responsorien der 2. und 3. Nokturn, das Canticum Benedictus, den Psalm Miserere und ein 5stimm. Tantum ergo . 29—72

I. Abhandlungen und Aufsätze.

1) Der Mensural-Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen. Aufgefunden und beschrieben durch Dr. Hugo Riemann . . . . . 1—23
2) Die sechs Trienter Mensuralcodices. Von Fr. X. Haberl . . . . . 24—27
3) Beiträge zur Geschichte des katholischen Orgelspieles. Von E. v. Werra . . 25—36
4) Das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle nach den Aufzeichnungen von Andrea Adami da Bolsena. Von Fr. X. Haberl . . . . . 36—58
5) Zur Geschichte der Singknaben-Institute. Von Karl Walter . . . . . 58—66
6) Joseph Victor von Scheffel über Erhart Oeglins Liederbuch von 1512. Von Fr. X. Haberl . . . . . 66—72
7) Über Abraham Megerle, Kapellmeister und Komponist, zuletzt Stiftskanonikus in Altötting. Von Fr. X. Haberl . . . . . 72—91

II. Anzeigen, Besprechungen und Kritiken.

1) La mélopée antique dans le chant de l'église latine. Par F. A. Gevaert. Von P. Utto Kornmüller, O. S. B. . . . . 91—111
2) Alter und neuer Choral. Von Edmund Langer . . . . . 111—122
3) Kirchenmusikalische Jahreschronik. (Vom Oktober 1895 — 1. Januar 1897). Von F. X. Haberl . . . . . 122—137
4) Kürzere Besprechungen der Redaktion von: a) Orlando di Lasso. Magnum opus musicum. 4. Teil. S. 138. b) Dr. Tye, († 1585), 6stimmige Messe. S. 138. c) Ein 40stimmiges Motett von Thom. Tallis († 1585). S. 138. d) Pedrell's Ausgabe aus Werken des spanischen Komponisten Franc. Guerrero. S. 138. e) Festschrift der Firma Röder in Leipzig mit der Abhandlung Dr. H. Riemann's über Notenschrift und Notendruck. S. 139.

Den Schluß des 152 Seiten umfassenden Jahrbuches für 1897 bildet ein Personen- und Sachregister zu den ersten zehn Jahrgängen (1886—1895) des kirchenmusikalischen Jahrbuches, verfaßt von Karl Walter. S. 145—152. — Inhaltsangabe des Jahrbuches 1897. S. 141. — Anzeigen. S. 142—144.

Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anzeigen.

Durch den Sekretär der Kirchenmusikschule in Regensburg können bestellt und bezogen werden:

1. **Katalog über die preiswürdigen amerikanischen Harmonium** wird gratis und franco versendet.
2. **Frescobaldi Girol.** Sammlung von kirchlichen Orgelstücken mit Einleitung von Dr. Fr. X. Haberl und Porträt Frescobaldi's, franco 10 Mk.
3. **Frescobaldi Girol.** 55 Sätze aus genannter Sammlung, franco 5 Mk.
4. **Palestrina Giov. Pierluigi da.** Einzelstimmen zur 6stimmigen Messe „Ecce ego Joannes“ (Violinschlüssel mit Atemzeichen 2c.) in beliebiger Anzahl, franco à 30 Pf.
5. **Palestrina.** Partitur der Missa „Papae Marcelli“ mit Einleitung von Dr. Fr. X. Haberl, Einzelabdruck aus dem 11. Band der Gesamtausgabe, franco 3 Mk. Stimmen im Violinschlüssel à 30 Pf.
6. **Palestrina.** Partitur der 6stimm. Messe „Tu es Petrus“ aus der Gesamtausgabe einzeln franco 3 Mk. Einzelstimmen im Violinschlüssel mit Atem- und Vortragszeichen à 30 Pf.
7. **Einzelstimmen** zur 5stimmigen Messe „Dilexi quoniam“ à 30 Pf.
8. **Zwölf Exemplare** von **Raphaels Cäcilia**, Originalholzschnitt von Brend'amour in Braundruck auf feinstem Papier, mit leerem Blatt zum Einschreiben oder Beidruck von Namen, Vereinsmitgliedern u. s. w.; franco per Dutzend 1 Mk.
9. **Subskription auf die Gesamt-Ausgabe der Werke von Palestrina und Orlando di Lasso, speziell dessen Magnum opus.** Ungeb. à 10 Mk. Geb. à 12 Mk.
10. **Überlebensgroße Porträt-Gypsbüste von Palestrina und Orlando** à 20 Mk. incl. Kosten für Verpackung und Kiste bei Rücksendung der letzteren.

Adresse: **Sekretär der Kirchenmusikschule Regensburg, Reichsstraße 76.**

Verlag von **Fr. Pustet** in **Regensburg,** zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Fliegende Blätter für kath. Kirchen-Musik.

Offizielles Organ des „allgemeinen Cäcilien-Vereines für die Diözesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz“. (Gegründet von Dr. F. X. (Witt † 1888.) Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik. Verantwortlicher Redakteur Monsignor Friedrich Schmidt, Generalpräses, Ehrenkämmerer Sr. Heiligkeit und Domkapellmeister zu Münster i. W. 32. Jahrgang 1897. Preis des Jahrganges (12 Nummern mit Musikbeilagen) 2 ℳ. — Porto für die direkte Zusendung nach Deutschland und Österreich 60 ₰; nach den übrigen Ländern 1 ℳ. Abonnements werden auch von den Postanstalten angenommen. — Probenummern gratis und franco.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888). **Halbmonatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.** Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg. Neue Folge IX., als Fortsetzung XXX. Jahrgang. Die *Musica sacra* wird am 1. und 15. jeden Monats ausgegeben. Jede der 24 Nummern umfasst 12 Seiten Text. Die 48 Seiten Musikbeilagen werden als Ganzes mit einer der Textnummern versendet. Der Abonnementpreis des Jahrganges beträgt 3 ℳ; die Bestellung kann bei jeder Postanstalt erfolgen. — Bei der Reichspost mit 20 ₰ Aufschlag. Bei franco Zusendung unter Streifband in Deutschland und Österreich-Ungarn 4 ℳ — ins Ausland 4 ℳ 80 ₰.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Repertorium musicae sacrae

ex auctoribus saeculi XVI. et XVII.

Collectum et redactum a **Franc. Xav. Haberl.**

Die bisher erschienenen Hefte dieser Sammlung enthalten:

Band I. Fasc. 1. *Missa „Brevis"* ad 4 voces inaequales auctore Joanne Franc. Anerio. (s. C. V. K. Nr. 936.) Partitur 60 ₰, Stimmen 40 ₰.

„ „ 2. *Litaniae Lauretanae* ad 7 voces inaequales et *Salve Regina* 4 voc. auctore J. F. Anerio. (s. C. V. K. Nr. 932.) Partitur 60 ₰, Stimmen 42 ₰.

„ „ 3. *Missa pro Defunctis* ad 4 voces inaequales auctore Claudio Casciolini, *Graduale* et *Tractus* von Ludov. da Viadana. (s. C. V. K. Nr. 1561.) Partitur 60 ₰, Stimmen 40 ₰.

„ „ 4. *Missa prima: „Sexti Toni"* 5 vocum auctore Joanne Cruce. (s. C. V. K. Nr. 450.) Partitur 60 ₰, Stimmen 50 ₰.

„ „ 5. *Missa: „Cantabo Domino"* 4 vocum inaequalium auctore Lud. da Viadana. (s. C. V. K. Nr. 1538.) Partitur 60 ₰, Stimmen 50 ₰.

„ „ 6. *Cantiones selectae* ex operibus ecclesiasticis Lud. da Viadana. Ausgewählte Gesänge aus den Kirchenkompositionen von Lud. Viadana. (s. C. V. C. Nr. 1563.) Partitur 80 ₰, Stimmen 60 ₰.

„ „ 7. *Missa VIII. Toni „Puisque j'ay perdu"* ad 4 voces inaequales auctore Orlando di Lasso. Usui practico magis accomodavit Ign. Mitterer. (s. C. V. K. Nr. 450.) Partitur 60 ₰, Stimmen 48 ₰.

„ „ 8. *Quinque Lamentationes* 4 vocibus aequalibus concinendae auctore Joanne Maria Nanino. (s. C. V. K. Nr. 1409.) Partitur 80 ₰, Stimmen 60 ₰.

„ „ 9. *Missa tertia: „Octavi Toni"* 5 vocum auctore Joanne Cruce. (s. C. V K. Nr. 450.) Partitur 80 ₰, Stimmen 60 ₰.

„ „ 10. *X Offertoria a Dominica in Septuagesima usque ad Feriam V. in Coena Domini* ad 5 voces inaequales auctore Joanne Petraloysio Praenestino. (s. C. V. K. Nr. 1562.) Partitur 1 ℳ, Stimmen (Cantus 30 ₰, Alt 30 ₰, Tenor 45 ₰, Bass 25 ₰) 1 ℳ 30 ₰.

„ II. „ 1. *XXX Falsibordoni* 4, 5 et 6 vocum super octo tonos Cantici *Magnificat* compositi ab auctoribus incertis saeculi XVI. Mit einem Einlageblatt „Choralverse". (s. C. V. K. Nr. 1701.) Partitur 85 ₰, Stimmen (Sopran 1 ℳ 41 ₰, Alt 1 ℳ 25 ₰, Tenor 1 ℳ 57 ₰, Bass 1 ℳ 81 ₰) = 6 ℳ 4 ₰. Die Choralverse apart à 5 ₰, pro Dutzend 50 ₰.

„ „ 2. *Missa: „O admirabile commercium"* 5 vocum auctore Joanne Petraloysio Praenestino. (s. C. V. K. Nr. 1684.) Partitur 90 ₰, Stimmen 75 ₰.

„ „ 3. *Responsoria chori ad Cantum Passionis D. N. J. Christi* in Dominica Palmarum et in Feria VI. in Parasceve, 4 vocum auctore Francisco Suriano. (s. C. V. K. Nr. 1832.) Partitur 60 ₰, Stimmen (à 20 ₰) 80 ₰.

Viele Chöre sind so geschult, dass sie Vokalkompositionen ohne Orgelbeleitung gut und rein executieren, aber sich nicht entschliessen können, die Werke der altklassischen Schule mit Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel einzustudieren. Diesen Sängern nun, welchen bisher Notation, Schlüssel, Mangel an Vortragszeichen u. s. w. als Hindernisse bei Ausführung älterer Vokalmusik gegolten haben, ist im Repertorium musicae sacrae reiches Material von leichten Kirchenkompositionen älteren Styles geboten. Sämtliche Nummern sind in Partitur, jede Stimme auf eigenem System, mit Violinschlüssel für Sopran, Alt und Tenor, metronomischer Tempoangabe, Atmungs- und Vortragszeichen versehen.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die offiziellen römischen Choralbücher

aus dem Verlage von **Friedrich Pustet** in **Regensburg, New York** und **Cincinnati:**

A. Hauptwerke.

	ℳ	₰
I. Antiphonarium Romanum in Gross-Folio.		
a) 1. Band. Die Matutinen vom Proprium de Tempore	33	—
2. Band. Die Matutinen vom Proprium und Commune Sanctorum	31	—
Supplementum hiezu	8	—
3. Band. Laudes, Vesper und kleine Horen des Breviers	36	—
b) Antiphonarium Romanum compendiose redactum. Ausgabe in 1 Folioband	40	—
II. Graduale Romanum. 2 Bände in Imperial-Folio.		
a) 1. Band. Proprium de Tempore 2. Band. Proprium und Commune Sanctorum	80	—
Appendix. Festa novissima	4	—
Appendix. Festa pro aliquibus locis	15	—
b) **Graduale Romanum. Ausgabe in 1 Folio-Band.** Schwarzdruck	30	—
c) **Graduale Romanum in 8°.** Rot u. schwarz	5	—
Graduale Romanum in 8°. Schwarzdruck	3	—
III. Pontificale Romanum in 8°.	9	—
IV. Rituale Romanum in 8°.	4	80
Rituale Romanum in 18°.	4	—
Rituale Romanum in 4°.	6	—

B. Auszüge.

I. Vom Antiphonarium Romanum:

	ℳ	₰
Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani	3	80
Vesperale Romanum. Rot- und Schwarzdruck	5	—
Vesperale Romanum. In Schwarzdruck	3	—
Epitome ex Vesperali Romano	1	70
Directorium Chori	6	—
Officium Hebdomadæ Sanctæ. Rot- und Schwarzdruck	3	60
Officium Hebdomadæ. Schwarzdruck	2	40
Officium Hebdomadæ Sanctæ. Gross-Folio	7	50
Officium Hebdomadæ. Lateinisch und deutsch	3	—
Officium Defunctorum. Rot- und Schwarzdruck	—	90
Officium Defunctorum in Gross-Folio	5	—
„ „ Schwarzdruck in 8°.	—	60
„ „ Volksausgabe mit Violinschlüssel, cart.	—	30
Officium Nativitatis. Rot- und Schwarzdruck	—	80
Officium Nativitatis. Schwarzdruck	—	50
Officium Nativitatis, Tridui sacri, Paschatis et Defunctorum (in einem Band)	1	25
Officium parvum B. M. V. cum cantu	—	40
Manuale Chorale. Volksausgabe im Violinschlüssel v. Haberl. 2. Auflage	1	50
Psalterium Vespertinum von Haberl. Mit Choralnoten	—	60
Psalterium Vespertinum von Haberl. Volksausgabe mit Violinschlüssel	—	50
Psalmen der Charwoche. Volksausgabe mit Violinschlüssel	—	50
Psalmi Officii Hebdomadæ sanctæ (Choralnoten.)	—	70
„ „ Defunctorum (Choralnoten.)	—	25
„ „ Nativitatis (Choralnoten.)	—	30
Laudes Vespertinæ. Rot- u. Schwarzdruck	—	80
Laudes Vespertinæ. Schwarzdruck	—	50
Organum ad Vesperale Romanum von Haberl und Hanisch. Neue Auflage	10	—
Organum ad Responsoria Missæ ac Vesperarum	—	40
Organum ad Hymnos Vesperarum	2	40
„ „ Completorium Romanum	—	60
Transpositiones harmonicæ etc. von Hanisch	2	—
Cantus Officiorum Nativitatis Domini, Tridui sacri et Officii Defunctorum	1	25

II. Vom Graduale Romanum:

	ℳ	₰
Compendium Gradualis et Missalis Romani	3	—
Responsorientafeln: A. Responsoria ad Missam	—	40
B. Responsoria Deo gratias pro Missis et Vesperis	—	40
Epitome ex Graduali Romano	1	80
Gloria Patri zum Introitus	—	10
Ordinarium Missæ. Imp.-Folio	9	—
„ „ Rot- und Schwarzdruck in 8°.	—	60
Dasselbe. In Gross-Fol. (47×32½ cm.) In Schwarzdruck	6	—
Ordinarium Missæ. Schwarzdruck	—	40
„ „ Volksausgabe mit Violinschlüssel, weisse Noten, cart.	—	30
Te Deum in Folio	1	—
„ „ in 8°.	—	10
Cantus Passionis D. N. J. Chr.	5	—
Aspergestafel	—	20
Intonationstafel. (Vierte Kanontafel mit den Intonationen des Gloria, Ite missa est etc.)	—	20
Officium Hebdomadæ: Siehe Auszüge I.		
Organum ad Responsoria Missæ: Siehe Auszüge I.		
Orgelbegleitung zum Ordinarium Missæ von Witt-Quadflieg	2	80
Orgelbegleitung zum Ordinarium Missæ von Jos. Hanisch	3	—
Orgelbegleitung zum Graduale Romanum (Haberl-Hanisch), 3. Aufl. mit Vorspielen von Quadflieg	13	—
Orgelbegleitung zu den Gradualien, Allelujaversen und Tractus des Grad. Rom. von Jos. Schildknecht	13	60
Manuale Chorale: Siehe Auszüge I.		

III. Vom Pontificale Romanum:

	ℳ	₰
Benedictio apostolica	—	20
Ritus Consecrationis Ecclesiæ et Altarium	2	—
Ritus Ordinum Minor. et Majorum	—	80
„ Confirmationis	—	25
Cantorinus Romanus	2	—

IV. Vom Rituale Romanum:

	ℳ	₰
Processionale Romanum	1	20
Laudes Vespertinæ: Siehe Auszüge I.		
Officium Defunctorum: Siehe Auszüge I.		
Cantorinus Romanus	2	—

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Personen- und Sachregister

zu den

ersten zehn Jahrgängen (1886—1895) des kirchenmusikalischen Jahrbuches.

Verfaßt von **Karl Walter.**

A.

Abschaffung der Kirchenmusik 92, 94.[1]) — 95, 55.
Ach Gott, was hat für Herrlichkeit 86, 30.
Adoro te v. Jo. Fr. Anerio, 2stg. mit beziff. Orgelbaß 86, 61 f.
Aelredus 91, 31 f.
Agazzari, A. 92, 93.
Agostini, D. 90, 101.
— P. 95, 95.
Agostino, Lud. 86, 45.
Agricola, Alex. 88, 48.
Albani 92, 8 f.
Alcuin 86, 3.
Allegri, Greg. 91, 88.
Aloisi, Giov. Batt. 92, 7.
Aloysius v. Gonzaga 86, 31. 45.
Also heilig ist der Tag 89, 24 f.
Altaemps 94, 40.
Ambitus der Töne 87, 17.
Ambros, W. 86, 32. — 90, 98. — 93, 124. — 95, VIII. 100.
Ameyden, Chr. 91, 84 f.
Analecta hymnica medii aevi 89, 86.
Analyse der Missa: O admirabile commercium 94, 69 f.
Anerio, Fel. 86, 51 f. — 91, 86 f. — 95, 93.
— Giov. Franc. 86, 51 f. — 95, 93.
— Oct. 86, 52.
Anfertigung von Orgelpfeifen 87, 21.
Angelus Silesius 86, 22 f.
Angilbert 87, 14.
Animuccia, Giov. 92, 10. 91. — 95, 93.
Appellio, Joh. 95, 85.
Aquaviva, Cl. 86, 54.
Archaismen im Kirchenlied 90, 50 f.
L'archéologie musicale 91, 108.
Archiv der Gonzaga in Mantua 86, 31 f.
Aribo Scholasticus 87, 18.
Ariosto 86, 33.
Arologio, Alef. 94, 63.
Ars cantandi 93, 83 f.
Ascanio, Jos. 95, 67.
Asola, Matt. 95, 103.
Asprilio Pacelli 90, 76.
Augmentation 93, 19 f. — 95, 38.
Aurelian von Réome 86, 3.
Aurelio, Fl. 94, 63.
Autumnus, Joh. And. 89, 69.
Avilla, Isab. 86, 56.

B.

B als Tonzeichen für H 93, 94.
Baini, Giuf. 94, 29 f. 35 f. 38. 43. 77 f.
Baltazar 90, 79.
Barberio, Giof. 94, 63.
Bartolini, Dom. 88, III f.
Basseron, Ph. 88, 48.
Basiron, Ph. 88, 48.
Basilo 86, 34.
Bassus generalis 89, 61 f.
Bäumker W. 87, 102 f.
Bayerische Hofkapelle 95, 120 f. 76 f. — 91, 69 f. — 93, 61 f. — 94, 59 f.
Begrueffet seyst du künigin 88, 33 f.
Belando, Rob. 86, 54.
Belasco, A. 95, 78.
Belastra, R. 94, 63.
Beldomandis, Pros. 93. 9 f. 20. 22.
Bellermann, H. 88, 95.
Belli, Giul. 92, 7.
Beer, Joh. 86, 66 f. — 87, 82 f. — 88, 56 f. — 89, 72 f.
Berardi, Angel. 90, 77 f.
Berliner Gesangbuch von 1713. 86, 23.
— Singakademie 92, 29 f.
Bernabei, Ercole 91, 74. — 94, 95
— Giuf. Ant. 91, 75. — 94, 59.
Bernardo 86, 34.
Bernasconi, And 91, 77.
Bernhard v. Clairvaux 89, 1 f.
— bearbeitet d. Antiphonarium 89, 1 f.
Berno v. Reichenau 87, 9.
Berschi, Aug. 95, 85.
Bertani 86, 34.
Bertolotti, A. 91, 114.
Bianchini 94, 79.
Bibliothek der gedruckten weltl. Vokalmusik Italiens 93, 122.
Bierfiedler 89, 74 f.
Binchois, Gil. 93, 119 f.
Bitter, C. H. 86, 79.
Bleichenbach, Ad. 89, 69.
Boëtius 86, 10.
Bogaerts, J. 86, 77.
Bohn, E. 95, 124.
Bonns, Cor. 95, 82.

[1]) Die erste Zahl bezieht sich auf den Jahrgang, die nach dem Komma auf die Seitenzahl des angezeigten Jahrganges; z. B. 1892, S. 94.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Orgeldisposition 90, 104. — 91, 116.
Orgel im Münster zu Ulm 91, 117.
— im Dome zu Passau 91, 119 f.
— St. Patricks-College zu Maynooth 91, 123 f.
— im Dome zu Limburg 92, 104 f.
Orgelspiel, Verordnungen hierüber 86, 47 f. — 87, 90 f.
Origine du culte chrètien 91, 110.
Orlandin, Ang. 94, 66.
Orlandi, Luigi 94, 66.
Orlando, Cam. 94, 66.
Orpheus, Fr. 94, 66.
Ottoni, Chr. 95, 86.

P.

Paganini, P. 94, 66.
Pallavicino, B. 89, 56. 59.
Paléographie musicale 90, 82. — 91, 106.
Palestra, R. 94, 66.
Palestrina, siehe Pierluigi.
Paligonius 90, 71.
Pantono, Ph. 94, 66.
Papinus, Paul 86, 58.
Parigi, Orl. 95, 81.
Parson 88, 48.
Passarini, Fr. 92, 6.
Pascuzino, B. 94, 60.
Passio Domini nostri Jesu Christi sec. Matthaeum, 4 voc. Fr. Anerio 95, 1 f.
— secund. Joanem 95, 15 f.
Pasquali, Bonif. 92, 6.
Pasquini, Ercole 87, 71.
Paszkiewicz, Andr. 90, 80.
Pater noster, Auslassung des Gesanges 87, 22 f.
Paulo 86, 36.
Paulus, Wilh. 95, 86.
Paumgartner, J. 95, 83.
Pedrell, Ph. 95, 122 f.
Peil, A. 94, 66.
Pekiel, Barth. 90, 78 f.
Pellegrini, M. A. 94, 66.
Perckhofer, Chr. 94, 66.
Perlasco, Bern. 94, 61.
Perlatio, Jak. 94, 61.
Perno, S. 94, 66.
Perotinus 91, 27.
Persi, A. 94 66.
Perti, Giac. Ant. 92, 3 f.
Perve, Nic. 95, 97.
Pfarrer und Kirchengesang 91, 54 f. — 92, 65 f.
Pföttner, M. 94, 66.
Philipp v. Hessen 89, 68 f.
Pica, P. 94, 66.
Pican, Seb. 95, 86.
Pichler, W. 94, 67.
— Luc. 95, 81.
Piel, P. 91, 112 f.
Pierluigi, Giovanni. Lebensgang u. Werke 94, 48. 87 f. — 95, 49 f. 95.
— — Geburtsjahr 86, 42 f.
— — Familie 94, 94.
— — Reformthätigkeit 92, 93 f. 95 f. — 95, 56 f.
— — Stil im allgemeinen 94, 50 f.
— — Gesamtausgabe seiner Werke 87, 106. — 89, 98. — 93, 124. — 94, 81. — 95, 117.
— — die 3 ersten Bände Motetten 90, 1 f.
— — 12stimmige Kompositionen 89, 38.
— — Briefwechsel 86, 35 f.
— Lucrezia 86, 42. — 94, 88. 92 f.
— Virginia (Dormuli) 94, 94.
— Angelus 86, 37. 42. — 94, 90. 92 f. 94.
— Hyginius 86, 42. — 94, 93 f. 97. 99.
— Rudolphus 86, 37. 42. — 94, 90. 92. 94.
— Sylla 86, 37. — 94, 92. 94.
— Gregor 94, 94.
— Angelo 94, 94.
— Aurelia 94, 94.
Pietra, P. A. 95, 83.
Pietro, Paolo 86, 34.
Pighini, P. 95, 86.
Pinello, J. B. 94, 66.
Pierno, Giov. 94, 66.
Pintoni, C. 94, 66.
Pio, A. 94, 66.
Pipelare 88, 48.
Pisa, A. 92, 93.
Pistocchi, Fr. A. 92, 5.
Pistorius, B. 95, 86.
Pistrini, D. 95, 86.
Pitoni, Giuf. 87, 70.
Pius IV. 92, 94. — 95, 55.
Poggioli, Ant. 86, 58.
Polmar, G. 95, 84.
Polnische Kirchenkomponisten 90, 67 f.
Polonus, Joh. 90, 82.
Polyphonie 91, 1 f.
Ponto, G. 94, 66.
Porri Gio. Jac. 87, 78.
Porro, Giov. Giac. 91, 70. — 93, 72.
Porta, Giov. 91, 77.
Porta, Coft. 92, 7. 92.
Pöckh, H. 95, 84.
Pöttinger, L. 95, 81.
Pötz, J. Ch. 94, 66.
Potzo, B. 95, 81.
Praeconium paschale 93, 73 f.
Predieri, Ang. 92, 2.
Prelatius, J. 95, 84.
Pretorio, S. 94, 67.
Principe, S. 94, 66.
— J. Th. 95, 84.
Principes musicae 95, 49 f.
Prioris 88, 48.
Proske, K. 86, 92 f. — 93, 97 f. — 94, 22 f.
Psalterium 88, 62.
Puer natus in Bethlehem 88, 39. — 91, 37 f.
Püchler, J. 94, 67.
Puer nobis nascitur 88, 32.

Qu.

Quagliati, Paolo 86, 57.
Quante 90, 35.
Quem pastores 88, 37.

R.

Rappan, J. 94, 67.
Raval, Seb. 91, 91. 95.
Reali, J. 94, 67.
Redi, Tom. 92, 10.
Reform der päpstlichen Kapelle 92, 85.
Regeln für den Choralgesang 89, 15 f.
Regino v. Prüm 86, 15. — 94, 13.
Regnarts, J. 94, 67.
Reich, Joh. 89, 68 f.
Reichenauer Sängerschule 89, 83.
Reicherstorffer, L. 94, 67.
Remberger, P. 95, 86.
Rembold, J. 94, 67.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Remigius 86, 5. — 87, 38.
Requiem, 4 voc. Casciolini 87.
Resonet in laudibus 88, 31 f.
Reumontano, P. 95, 86.
Rhumpp, W. 94, 67.
Rhabanus Maurus 87, 45. — 94, 14.
Richart von Genua 94, 62.
Rici, Fl. 95, 84.
Ricieri, Giov. Ant. 92, 3.
Riemann, H. 88, 101. — 92, 98. — 95, 125.
Ripalta, Giov. Dom. 87, 79.
Rist, H. 94, 67.
Ritter, A. G. 87, 104.
Rivardini, G. G. 94, 67.
Riverae, H. P. 95, 86.
Romanus, Oct. 95, 86.
Robert v. Sabilone 91, 27.
Romano Micheli 90, 77.
Römische Opfermusik 89, 31 f.
Roncagli, Bern. 87, 79.
Rosino, J. 94, 67.
Rosso, J. C. 94, 67.
Roy, Dan. 95, 79.
Rue, Petr. 88, 48.
Rueffen, G. 95, 86.
Ruffo, Vinc. 92, 92.
Rungenhagen, K. F. 92, 32.

S.

Saal, St. 95, 84.
Sales 86, 34.
Sale, Fr. 94, 67.
Salm, Fr. 94, 67.
Salvieti, M. 94, 67.
Sailer, M. 93, 98. — 94, 36. — Joh. Jac. 95, 81.
Sandberger A. 95, 120 f. 122.
Sanduale 86, 34.
Santini, Fort. 94, 36 f.
Sartorio, P. 94, 67.
Scacchi, Marco 86, 53. — 90, 77 f.
— Pelleg. 86, 56.
Scipio Gonzaga 86, 35. — 95, 98.
Scharmon, H. 94, 67.
Schafhäutl, K. E. 88, 67.
Scheffler, Joh. 86, 22 f.
Schiffl, G. 95, 81.
Schleichhueber, M. 95, 84.
Schmid, Th. 86, 87.
Schlüssel, einer genügt 89, 14.
Schnabel, L. 94, 67.
Scholl, Joh. 92, 107.
Schott, Joh. G. 89, 68.
Schönsletter, W. 95, 84.
Schrainb, M. 94, 67.
Schrems, Jos. 93, 103 f.
Schuldtheiß, G. 95, 86.
Schwarz, Seb. 95, 86.
Schwenniger, H. 95, 81.
Sebastiano, Aug. 94, 67.
Sebastian aus Felsztyn 90, 68.
Sei beklagt, du Kaiserhaupt 86, 27.
Sei gegrüßt, du Königskammer 86, 27.
Seklucyan, Joh. 90, 75.
Senfl, Lud. 88, 48.
Severi, Franc. 86, 57.
Seyffert 90, 77.
Silveyra, St. 94, 78.
Siebenreicher 90, 75.
Siegmund I. 90, 70.
Siegmund III. 86, 53. — 90, 76. f.
Singenberger, Joh. Ev. 93, 105.
Sinfonia 89, 57.
Singknaben 87, 42 f. 99. — 89, 69 f. — 90, 76. — 92, 6. — 93, 52 f. — 94, 13.
Skapita, Vinz. 90, 78.
Sophius, J. 95, 87.
Soriano, Franc. 86, 41. 45. — 91, 87, 91. — 95, 95 f.
Sotto, Fr. 91, 84. 86. — 95, 93.
Spaziergang durch die liturg. Musikgeschichte 88, 67.
Spohr, Lud. 89, 20.
Surzynski, J. 88, 90.
Stabat mater 86, 79 f. — 88, 97 f.
— italienisches 95, 92 f.
Stade, Joh. 89, 63. 65.
Stainacher, Joh. 95, 81.
Stava a piè della croce 3stg. 95, 94.
Steberl, H. C. 94, 67.
Steckl, W. 95, 81.
Steffani, Agost. 91, 71 f. — 86, 83.
Stephanelli, Br. 86, 54.
Sternegger, W. 95, 84.
Steybtl, P. 94, 67.
Steyr, J. 95, 87.
Stimmarten 89, 16.
Strada, Hippol. 86, 52.
— Giov. Batt 86, 52.
Synkope 93, 21 f. — 95, 37.
Szamotulski, W. 90, 68 f.
Szabek, Th. 90, 71.

T.

Taktschlagen 89, 18. — 89, 77. — 93, 22.
Talavera, Fr. 95, 84.
Taner, Cas. 95, 81.
Tarditi, Paolo 86, 57.
Taser, W. 94, 67.
— Lud. 94, 62.
Teminty, B. 95, 87.
Thabor, El. 95, 87.
Thainer, Cas. 95, 81.
Theoger von Metz 87, 18. — 92, 28.
Theoretiker, die ältesten 87, 37.
Theybner, H. C. 94, 67.
Thomas v. Aquin, 91, 33.
Thoma, G. 95, 84.
Tinel, Ed. 87, VI.
Torri, Piet. 91, 76.
Triusiani, A. 94, 67.
Trojano, Mass. 95, 68. 81.
Tricarico, Bart 92, 6.
Türrner, H. 94, 65.
Turrettini, Paolo 93, 3.

U.

Ugeri, Stef. 86, 45.
Ugiero, Steph. 94, 68.
Ugolini, Vinc. 86, 57. — 95. 102.
Ugolino v. Orvieto 95, 19 40 f. 46 f.
Undezime als Consonanz 87, 18.
Uns ist geporen 88, 38.
Urbino, Girol. 86, 34.

V.

Vallotti, Fr. Ant. 92, 7. — 94, 29 f.
Veccia, Ces. 94, 91.
Vecchi, O. 86, 33.
Venerolo, Cal. 95, 87.
— Fr. 95, 87.
Vento, Ivo de 94, 62.
Verbonet, 88, 48.
Verhältnis der Musik zu den andern Künsten in der Kirche 92, 58 f.
Verkürzung d. Melodien 89, 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vesperpsalmen an Marienfesten 88, 22 f.
Viadana, Lodov. Grossi da 89, 44 f. — 94, 68.
Vincentino, N. 86, 33.
Vincenz Gonzaga 86, 32. 45. — 91, 95.
Vincentius de Mussattis 91, 84 f.
— Casp. 89, 62.
Victorinus, G. 86, 55. — 94, 68.
Vischer, Lud. 94, 68.
— Th. 95, 87.
— Hans 95, 87.
— Wolf 95, 87.
Vitellozzi, Vit. 92, 86. — 94, 91.
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 91, 111.
Vogel, E. 93, 122.
Volksgesang 92, 116.
Vorschriften bezüglich des Gesanges beim Hochamt 91, 48 f.

W.

Wagenrieder, L. 95, 82.
Wagner, M. 94, 68.
Walahfrid Strabus 87, 44. — 92, 100.
Walter, A. 90, 103.
Walter Odington 89, 13 f.
Wawell, Simon 89, 69.
Wazlaw Szamotulski 90, 68 f.
Wennger, Ant. 95, 87.
Wesen d. liturg. Gesanges 91, 47.
— und Bedeutung des greg. Chorals 92, 53 f.
Wert, Jac. 86, 40. 43. 45.
Wert der Musik 92, 111 f.
Wibmer, St. 95, 87.
Widmann, Ant. 95, 84.
Winhardt, G. 95, 87.
Wilh. Gonzaga 86, 31 f. 41. — 91, 95. — 95, 92 f. 96 f.
— v. Bayern 86, 45.
— v. Hirschau 87, 15. — 94, 18.
Willkommen, edles Knäbelein 86, 24.
Winter, Peter 91, 77.
Wiser, And. W. 95, 84.
Witt, Fr. Xav. 90, 28 f. 103.
— Verzeichnis seiner Kompositionen u. Schriften 90, 110 f.
— das kgl. bayr. Cultusministerium und der Cäcilien-Verein 87, 96.
Witt, Zeugnis für Palest u. Orlando 94, 48 f.
Wolfgang, hl. Bischof 94,
Wohrprun, St. 94, 68.
Wolfio, M. 95, 82.
Wolfseer, G. 95, 78.
Würmbser, C. 95, 87.

Z.

Zajac aus Pabianice 90, 7
Zambonini, P. 95, 84.
Zanng, El. 95, 87.
Zauner, And. 94, 63.
Zänkl, Nar. 94, 68.
Zeller, Jos. M. 87, 97.
Zelter, K. F. 92, 31.
Zerzago, Vent. 94, 68.
Zeilich, Ul. 94, 68.
Zibramonte, Aur. 86, 36.
Zielenski, Nik. 90, 71 f.
Zoilo, Ces. 86, 57.
Zweck des liturgischen Gesang 91, 47.
— des Studiums d. musik Wissenschaft 87, 15.
Zwinger, Seb. 95, 84.
Zuchelli, Giov. B. 87, 71.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

s für Palästina
94, 48 f.
Reichsf 94, 7 f.
f. 94, 68.
), 82.
85, 78.
95, 87.

).
nianice 90, 71.
95, 84.
87.
14, 63.
, 68.
87, 97.
2, 31.
94, 68.
38.
. 86, 38.
0, 71 f.
7.
ichen Gesa

s d. mus
15.
, 84.
87, 71.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

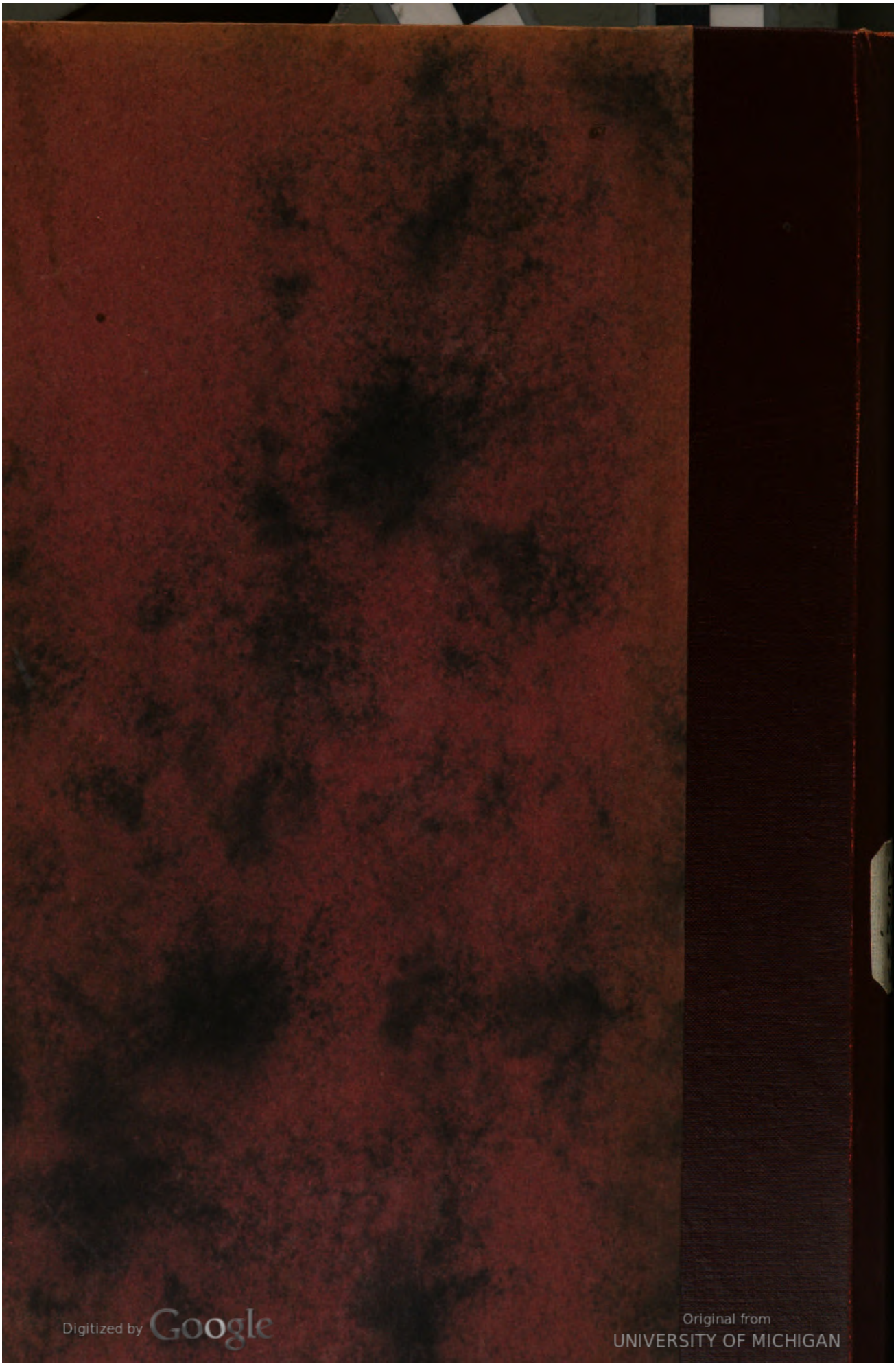
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:50 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148044
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google